BIBLIOTECA NAZ.
Vittorio Emanuele III
XXIII
D
16
NAPOLI

OPERE FILOSOFICHE

DI

MOSE MENDELSSOHN

VOLGARIZZATE

E FORNITE D'ANNOTAZIONI

E DI MEMORIE

SPETTANTI ALLA SUA VITA

DAL DOTTORE

FRANCESCO PIZZETTI

PROFESSORE DI LOGICA E METAFISICA
NELLA R. UNIVERS. DI PARMA.

TOMO II.

VENEZIA
APPRESSO TOMMASO BETTINELLI.
MDCCCI.
CON PRIVILEGIO.

PRINCIPJ GENERALI

DELLE

BELLE LETTERE

E DELLE

BELLE ARTI.

PARTE PRIMA.

Le Belle-Lettere, e le Belle-Arti sono un' occupazione per l'uomo dotto, un fonte di piacere pel dilettante, e servon d'ammaestramento al Filosofo. Nelle regole della bellezza, che l'ingegnoso artista sente, e che il critico risolve in raziocinj, stanno nascosi i più profondi arcani dell' anima nostra. Ciascuna regola è una scoperta nella Psicologia; conciossiacchè contenendo ella un esempio, come e sotto quali condizioni un oggetto bello operar possa il miglior effetto su di noi, ricondurre si può alla natura dello spirito umano, e per mezzo delle sue proprietà spiegarsi. Seguendo adunque il Filosofo pel tenebroso lor calle le tracce de' sentimenti, scorge novelli obbietti nella Psicologia, che ei forse mai nè co' suoi ragionamenti, nè coll'esperienza scoperti avrebbe. L'anima umana è inesausta, quanto la stessa Natura. La medi-

tazion sola non è bastevole a rintracciar tutto ciò che ad essa appartiene; e rare volte l'esperienza quotidiana viene ad essere decisiva. Que' fortunati momenti, ne' quali noi cogliamo la Natura come in sul fatto, non ci sfuggono mai così facilmente come quando osservar vogliamo noi stessi; e se si trovano, l'anima viene occupata da tante altre sue sollecitudini, che difficilmente può scorgere ciò che in essa succede. D'uopo sarà dunque l'*analizzare* con ogni possibil cura que' fenomeni, ne' quali tutte le facoltà dell'anima nostra sono più in moto, e paragonarli colla teoria, per ispandere un nuovo lume, ed estenderne con nuove scoperte i confini. Ma in quali fenomeni tutte le potenze dell'anima nostra sono più in moto che negli effetti delle Belle-Arti?

La bellezza è la dominatrice suprema di tutti i nostri sentimenti, la ragione di tutti i nostri impulsi naturali, lo spirito vivificatore, che cangia la cognizion speculativa della verità in sentimenti, e n'accende ad un' operosa risoluzione (1). Dessa ci rapisce nel-

(1) Per giustificare in qualche maniera quest'asserzione del Mendelssohn, che a primo aspetto ci comparisce so-

la Natura, ove noi original bensì, ma dispersa, la troviamo; e la mente dell'uomo ha saputo contraffarla, e moltiplicarla nell'opere dell'arte. La Poesia, l'Eloquenza, le bellezze in suoni e in figure, penetrando l'anima nostra per varj sensi, signoreggiano tutti i di lei affetti. A lor talento possono or rallegrarci, or rattristarci, quando destar le nostre passioni, quando calmarle di nuovo (1); e noi volentieri ci sottomettiamo alla forza dell'artista, che ci fa sperare e temere, sdegnarci, rappacificarci, piangere e ridere. Tutti questi varj effetti derivar debbono da una fonte sola. Due fonti diverse del moto farebber dell'anima nostra un essere composto; e noi siamo convinti che questa è semplice.

I nostri sentimenti vengon sempre accom-

---

verchio estesa, si legga ciò che intorno alla Bellezza è stato da lui esposto nella Lettera XI.

(1) Non può negarsi del tutto all'Architettura la capacità di eccitare in noi gli effetti; almeno coll'ajuto d'un'accessoria idea, che l'anima sempre va congiungendo coll'idea principale, ella può farci impressione. Così risveglian in noi magnifici e maestosi edifizj il timor riverente e il terrore. Case di delizie ci invitano alla gioja, quelle di campagna all'innocenza ed alla quiete; romitaggi alla serietà ed alla meditazione; ed un sepolcro può destar in noi la tristezza e 'l dolore.

pagnati da un certo grado di piacere o di dispiacere. Egli è impossibile di rappresentarci uno spirito tanto senza la facoltà di pensare e d'immaginare, quanto senza la facoltà di amare e di abborrire. Per questa facoltà fondamentale d'amare e d'abborrire possono e debbono spiegarsi tutti i differenti gradi e modificazioni del piacere e del dispiacere. Se adunque noi negar non possiamo alle Belle-Lettere e alle Belle-Arti la forza di signoreggiare gli affetti nostri, deggion esse tutte operare in vario modo sopra questa facoltà essenziale dell'anima nostra, e mettere in moto le più segrete di lei forze. Ma che hanno gli oggetti varj di Poesia, di Pittura, di Eloquenza, di Danza, di Musica, di Scultura, e di Architettura; tutte queste opere di invenzione umana, che hanno di comune, ond'esse tendano concordemente ad un sol fine?

Batteux, giudice intelligente, e scrittor elegante in Belle-Lettere, sostiene quel che innanzi a lui tant'altri sostenuto hanno, l'imitazione della Natura essere l'universal mezzo, onde le Belle-Arti ci piacciano, pretendendo da quest'unico principio potersi cavare tutte le regole speciali delle Belle-Lettere e delle Belle-Arti. Tutto diventa sotto le sue mani

imitazion della Natura: e non fu difficile ad un autor tanto grazioso l'arrecare malgrado la somma sterilità del principio i pensieri più luminosi, e i precetti più instruttivi.

Noi non vogliamo insistere presentemente su l'insufficienza di questo principio, la quale in appresso da sè medesima apparirà. Concedasi intanto, che l'imitazione della Natura l'unica cagion sia perchè le Belle-Arti ci piacciano. Appagherà anche questa risposta il Filosofo, che proposta ha la quistione soltanto per conoscere più intimamente la natura dell' anima umana? L'imitazione della Natura è il solo mezzo di piacere. Può essere. Ma qual chiarezza maggiore per ciò s'acquista? Non piace forse la Natura anche senza imitarla? Ora di quai mezzi s'è servito il Creatore per piacere nell'originale? Queste leggi primitive della Natura sono quelle, di cui in traccia andar dobbiamo, e cui si prefigge il sommo e sapientissimo Inventore, e l'imitator terrestre tosto che il disegno hanno di *piacere*. Ad esse pertanto dobbiam ricorrere, se scegliere, e distinguere vogliamo nella Natura quegli oggetti, che meritano di essere imitati. Iteriamo adunque la domanda nostra, ed in un modo più generale: *Che han di comune le bellezze della Natura e dell' Arte; in qual*

relazione stanno esse coll' anima umana, onde tanto le piacciano?

Non sia chi ci rimandi ad un voler immediato di Dio, nè chi crei con quel Filosofo inglese un senso nuovo per la bellezza, che l' Altissimo per le sapientissime sue mire, quasi ad un cenno dell'Onnipotenza sua, collocato ha nell'anima nostra (1). Questa sarebbe la via più corta di troncar in un tratto il filo a tutte le ragionevoli ricerche, e mutar il tutto perfettissimo, la Natura quasi in un'opera imperfetta. Fa d'uopo distinguer il sistema de' fini di Dio da quello delle cause occasionali. L'eccelso Architetto ottener sa anche co' mezzi più imperfetti i più sublimi suoi fini. La sua sapienza ha scelti i più magnifici disegni, che eseguiti ha pur an-

(1) Quel che forse ha ingannato *Hutcheson* è stata la difficoltà di separar dall'idea della bellezza le passioni, che l'accompagnano. Nel mirarla si sente della gioja, che è una delle passioni primarie. Or tutte le passioni sono per sè stesse più dolci del mele, come dice Omero dell'ira: questa dolcezza, che si sente, ed anzi si cerca di sentire, l' *Hutcheson* la separò dalle passioni; e considerando, ch'ella per lo più segue l'idea della bellezza, ne fece un senso a parte. Egli pare che, in ciò imiti quei mal esperti Poeti, che non sapendo come sciorre l'intreccio naturalmente solubile di una qualche Tragedia ricorrono alla operazione miracolosa di una qualche Divinità.

che coll' ordinazione la più stupenda delle cause occasionali. Se dunque trovato ha Dio conforme a' suoi disegni, che l'uomo trovi diletto nella bellezza, tale avrà egli voluto che sia l'anima nostra, che dalle di lei proprietà scorra naturalmente questo diletto, e d'un modo intelligibile spiegar si possa.

Forse quel tanto che ci è noto per la teoria dell'anima nostra ci condurrà più dappresso al nostro intendimento. Varie materie anche spettanti a questo sono state in sì fatto modo già schiarite ne' precedenti Trattati, ch'or più non resta che di farne l'applicazione alle Belle-Arti, per iscoprire la sorgente del diletto, che ci arrecano. Ogni idea di perfezione, d'integrità, e d'armonia preferita viene dall'anima nostra al difettoso, imperfetto, e discordante. Questo è il primo grado del piacere e del dispiacere, da cui scambievolmente accompagnate vengono tutte le nostre rappresentazioni.

Se dunque la percezion di questa perfezione è sensibile, ella dicesi *bellezza*. Notisi, che una percezione si dice sensibile non solamente quando i sensi la comprendono, ma eziandio quando scorgendo noi in un oggetto un buon numero di caratteri, non li possiamo però discernere distintamente. Già altrove

mostrato abbiamo, che le idee nè affatto distinte, nè affatto confuse son conciliabili col senso della bellezza; in oltre perchè le idee chiare della bellezza operino con sì forte allettamento su la facoltà nostra d' appetire. La perfezion intellettuale illumina l' anima soddisfacendo ad un tempo quella sua innata propensione alle rappresentazioni concatenate, e connesse: ma se dee dar moto alla nostra appetitiva; trasmutar si dee in bellezza; perdendo in tal modo le idee particolari della varietà quella loro stanchevole distinzione. Trovasi ciò ampiamente trattato nelle *Lettere intorno le Sensazioni*.

Siegue quindi, che quanto è idoneo a rappresentarsi ai sensi, come una perfezione, riuscir possa anche un oggetto della bellezza. Tali sono tutte le perfezioni d' esteriori forme, cioè di linee, di superficie; e di corpi coi moti loro e mutazioni; l' armonia di varj suoni e colori, l' ordine delle parti d' un tutto, la lor convenienza, varietà ed accordo; tutte le facoltà dello spirito nostro con quelle del corpo, non escluse neppure le perfezioni dell' estrinseco nostro stato; quali sono onore, agi e ricchezze, se atte sono ad esser rappresentate d' un modo che cader possano sotto i sensi.

Trovato abbiamo oramai il general mezzo di piacere all'anima nostra. Quest'è la *rappresentazione sensibilmente perfetta*. Essendo poi il fine delle Belle-Lettere e delle Belle-Arti il piacere, premettere possiamo come indubitato il seguente principio: *L'essenza delle Belle-Lettere e delle Belle-Arti consiste in una rappresentazione artificiosa sensibilmente perfetta*, ovvero *in una perfezione sensibile rappresentata per mezzo dell'arte.*

Questa rappresentazione fatta con l'arte può essere sensibilmente perfetta, quantunque l'oggetto non sia nè bello, nè buono nella Natura. Veduto abbiamo nel precedente Trattato, che il cattivo e l'imperfetto stesso dell'oggetto eccita un sentimento misto, che anche in sè ha qualche cosa d'aggradevole; che però essendo troppo lieve il grado del piacere, annullato vien dal disgusto, e da animi più sensibili, facilmente simpatizzanti, appena appena si sente. Dimostrato in oltre abbiamo, che mediante l'artificial rappresentazione scemato e temperato viene il disgustoso per modo, che ne rimane come esaltato il piacevole. Le bellezze dell'arte ingrandiscon questo piacere, e quantunque un'illusione produ-

cano, vale a dire percuotano sì vivamente i sensi, che di vedere la cosa medesima ci crediamo, rimanvi però sempre una moltitudine di circostanze, le quali non essendo in poter dell'arte, a tempo ci avvisano, cha noi non veggiamo la Natura stessa. Ogni qualvolta dunque le opere dell'arte un modello hanno dalla Natura, che imitano, questo modello esser potrà in sè e per sè stesso piacevole o fastidioso, ed in entrambi i casi recarci sempre piacere in grazia dell'imitazione, con questa diversità sola, che già facendo per sè piacere, tanto riguardo all'oggetto che al soggetto, il modello grato in Natura, questo piacere nell'imitazione a tal segno accresciuto venga dalle vaghezze dell'arte, che sinchè dura l'illusion sensibile, come in un'estasi deliziosa trasmutato ci venga; ma succedendo poi subito il ricordo di veder noi l'arte e non la Natura, questo ci reca un disgusto, un rincrescimento, desiderando noi di vedere i modelli piacevoli in sè stessi piuttosto che nella copia.

I modelli disgustosi poi nella Natura generano nell'imitazione un sentimento molto più misto. In sè e per sè la loro rappresentazione è rispetto all'oggetto odiosa, riguardo poi al soggetto mista di qualche diletto. Que-

sto ingrandito viene dalle grazie dell'arte, e l'illusion sensibile è anche qui dilettevole, assicurandoci della perfezione dell'imitazione. Ma tosto che questa illusione innalza troppo l'oggetto cominciando già a rincrescerci, sopraggiunge la benefica rimembranza del non vederci noi dinanzi l'originale stesso, onde il diletto riesce dominante, e tutto s'impadronisce dell'anima nostra.

Consideriamo ora alquanto più accuratamente questo sentimento composto, prodotto dall'opere dell'arte, e caviamone le regole tanto per l'espressione, che per la natura dell'obbietto artificiale. Avendo le opere dell'arte un modello nella Natura, l'espressione in primo luogo debb'essere fedele, cioè ella dee ritrarci così tutte le parti dell'originale come noi co' sensi ve le avremmo osservate. La rappresentazione d'un tale oggetto, che s'accorda accuratamente con tutte le di lui parti, dicesi *imitazione*: quindi l'imitazione in questo caso è una proprietà necessaria delle Belle-Lettere e delle Belle-Arti.

Tutte le parti d'una esatta imitazione tendono a quel fine di rappresentarci con piena rassomiglianza un certo originale: quindi ogni imitazione seco porta già in sè e per sè stessa l'idea d'una perfezione: e se i sensi

nostri raccoglier possono la rassomiglianza dell'imitazione, capace ella è d'eccitar in noi un sentimento aggradevole. L'effigie d'un oggetto nell'acqua, nella camera ottica, figure di gesso non ci piacciono che per la loro rassomiglianza. Non essendo però la rassomiglianza coll'originale che una perfezion semplice, anch'ella desta soltanto un grado di piacere assai tenue, che spesso appena è percettibile, e non tocca, per dir così, se non la superficie dell'anima nostra.

Aggiugnesi nelle imitazioni dell'arte la perfezion dell'artista, che vi scorgiamo per entro; essendo tutte le opere dell'arte visibili copie de' talenti e della capacità dell'artista, che intuitivamente, per così dire, ci danno a conoscere tutto quanto il suo spirito. Una tale perfezione di spirito ci desta un piacer di gran lunga maggiore di quello della mera rassomiglianza; essendo quella e più nobile e più composta di questa. Tanto più nobile, quanto la perfezione d'un essere ragionevole è più elevata al di sopra di quella delle cose inanimate; e più composta, richiedendosi ad una bella imitazione maggiori forze dell'anima, e spesso anche varie abilità dell'estrinseche membra. Noi troviamo maggiormente d'ammirare in una rosa d'Huysum che nel-

l'immagine di questa regina de' fiori, che un qualche ruscelletto ci va pingendo; e 'l più bel paese osservato nella camera ottica non tanto ci alletta quanto dipinto dall' insigne mano d' un maestro.

Il piacer, che si prova in vista di tante e sì stupende bellezze della Natura, raccendesi per la considerazione delle perfezioni immense del gran Maestro che le ha prodotte, a segno che riesce l'estasi più deliziosa; e quanto fievole, quanto freddo esser dee poi al paragon di questo il piacer d' un Ateo, che sol delle bellezze degli oggetti stessi si può appagare! Vedesi pure dalle accennate proprietà della bella espressione perchè nell' opere dell' arte piaccia più l'ingegno che lo studio più assiduo. L'ingegno richiede una perfezione di tutte le facoltà dell'anima con un accordo di esse ad un sol fine. Quindi i di lui caratteri, che una mano maestra spande su l'opere dell' arte, deggion incomparabilmente più dilettarci di quelli della pazienza e dell'esercizio, che si ottengono con lo studio.

Su le proprietà del modello della Natura si è di sopra trattato. Ha questo da essere in sè e per sè grato o dispiacevole in un grado sensibile. Con ragione escludesi l'indifferente; mentre in sè e per sè non destando sentimen-

to veruno, altro recar non può che una compiacenza fredda dell'imitazione. Al contrario la copia dell'arte riunir dee tutti i requisiti d'un bell'oggetto. Dovrà dunque primieramente aver varie parti. L'unità, lo sterile, il magro incomportabili sono al gusto.

Le parti in oltre tutte deggiono accordarsi sensibilmente a formare un tutto, cioè l'ordine e la regolarità, ch'esse osservano nell'unirsi, hanno da cader sotto i sensi. Parti discordanti, confuse, disperse qua e là, sono senza ragion sufficiente piuttosto così che altrimenti disposte; e se l'ordine loro non cade sotto i sensi, per esser celato, avendosi prima da ravvisare mediante la meditazione, l'anima resta come confusa. Ella va errando da ogni parte senza filo, e senza trovar mai riposo, ond'ella a suo bell'agio contemplar possa il tutto. Un ordine occulto non è da distinguersi relativamente ai nostri sensi dall'intera di lui mancanza.

Il tutto non ha da passare i termini di una certa grandezza. I nostri sensi non han da perdersi nè nel grande, nè nel piccolo. Nei troppo piccioli oggetti manca all'animo nostro la varietà, ne' troppo grandi manca l'unità raccolta nel varío.

L'oggetto delle Belle-Arti esser dee di più

convenevole, nuovo, fertile e straordinario ec.; il che tutto in poche parole dimostrar si può colla definizione.

Vedesi quindi in qual caso competa all'arte l'abbandonar la Natura, non copiando tali appunto gli oggetti, quali sono nell'originale, La Natura ha un disegno immenso, la cui varietà stendesi dall'infinitamente piccolo all' infinitamente grande, e l'unità sua eccede qualunque nostro stupore. La bellezza delle esteriori forme non è generalmente se non che una minima parte delle eccelse di lei intenzioni, e spesso anche ha dovuto posporla a fini superiori. Possibil dunque, che quello spazio circoscritto, che possiam noi contemplar della Natura, che un tale spazio, per quanto egli è percettibile ai sensi nostri possa esaurire tutte le proprietà dell'ideale bellezza?

L'umano artista all'incontro scegliesi un campo adeguato alle sue forze. I suoi fini sono così limitati, come le sue facoltà. L'unico suo scopo è di rappresentare in un ristretto giro bellezze comprensibili ai sensi umani. Egli potrà dunque avvicinarsi più di quel che ha fatto in questa o quella parte la Natura, alle ideali bellezze, dappoichè non ha mire più alte, che quindi possano distornarlo. Quel

ch' ella in varj oggetti ha sparso qua e là, ragunalo egli in un sol punto di vista, formane un tutto, e si studia rappresentarlo così come la Natura rappresentato l' avrebbe, se la bellezza di questo circoscritto oggetto stata fosse l'unica di lei mira. Null' altro significar vogliono quell'ordinarie espressioni degli artisti: *Abbellir la Natura*, *imitar la bella Natura ec.* Voglion essi ritrarci un certo oggetto come Dio creato l'avrebbe, se la bellezza sensibile stata fosse il di lui fine più alto, nè perciò fini più rilevanti quindi l' avessero distornato. Questa è la più perfetta ideale bellezza, che non si trova in Natura, fuorchè nel tutto, e che forse non mai nelle opere dell'arte conseguirassi.

L'artista dunque elevar si dee al di sopra dell'ordinaria Natura; ed essendo il suo solo fine la bellezza, egli è libero a concentrarla dappertutto nelle sue opere, acciocchè essa viemaggiormente ci tocchi.

Le figure della Natura vengon da tutti i conoscitori dell'arte statuaria posposte a quelle degli antichi. I disegni della Natura sono alquanto magri, e le di lei teste non sono nè tanto nobili, nè tanto espressive, quanto quelle degli antichi.

Quegli adunque, che non hanno l'abilità

sufficiente d'astrarre dalle opere della Natura l'ideal bellezza, maggior vantaggio trarranno dall'attenta osservazion degli antichi.

I colori locali della Natura non sono nè tanto freschi, nè tanto vivaci, quanto quelli d'un abile colorista. Pinge essa uno spazio infinito pel tempo infinito, e cambia ad ogni momento l'immensa sua dipintura. Qual prodigiosa varietà di colori non dovrà ella adoprare! Quanto poi minore è il numero de' colori, tanto più puri e più vivaci esser possono. Anzi i colori stessi del colorista hanno da essere, a confronto di quelli di un tintore, alquanto sozzi e scuri, essendo il fine di quest'ultimo limitato ad un sólo colore. Attribuirassi perciò maggior cognizione del colorito ad un tintor ordinario che ad un *Rubens*, o ad un *Tiziano*?

La Natura non ha forse mai ancora potuto mostrare un carattere umano, tal quale è quello di *Carlo Grandisson* (1); ma il Poeta ingegnato si è di formarlo così, come l'uomo secondo l'antecedente Voler Divino avrebbe

(1) Opera di *Samuele Richardson*, nella quale di mezzo a molte minuzie e superfluità, scopresi un sistema sublime di Morale con una cognizione profonda della Natura umana.

dovuto essere. Egli si è proposto in modello un' ideale bellezza, cercandone i tratti dispersi nella Natura, i quali pigliati insieme formano un carattere sì perfetto. Egli ha abbellita la Natura.

Relativamente alla Musica rendesi questa verità molto più chiara.

I suoni della Natura sono bensì espressivi, ma rare volte melodici, e l'artista ha da abbellirla se vuol piacere. Lo stesso fa il danzatore, quand'egli imita bensì, per esempio, i moti semplici e naturali d'un pastore, ma gli accozza con arte, e li riveste di grazie.

I limiti, che mi sono prescritto in questo mio Trattato, non mi permettono di troppo diffondermi nella ricerca delle proprietà generali delle Belle-Arti. Non ho nè volontà nè talenti da formare tutto un sistema; ma sarò pago, se solo mi riescirà di disegnarne con qualche precisione le linee principali. Passo ora alla distribuzion delle Belle-Arti nelle loro classi particolari.

I segni, co' quali esprimesi un oggetto, possono essere o naturali, o arbitrarj. Naturali sono, quando la relazione del segno alla cosa significata si fonda su le proprietà stesse di ciò che viene significato. Le passioni

van congiunte per natura loro a certi movimenti nelle membra del corpo, siccome anche a certi gesti e suoni. Chi esprime adunque un affetto dell'animo con que' suoni, gesti e moti che gli competono, quegli servesi de' segni naturali. Al contrario arbitrarj chiamansi quelli, che per natura loro non hanno nulla di comune colla cosa significata, dall'arbitrio però sono stati adottati. Tali sono gli articolati suoni di tutte le lingue, le lettere, i segni geroglifici degli antichi, ed alcune immagini allegoriche, che a giusto titolo fra i geroglifici annoverar si possono.

Da questa considerazione deriva la principal divisione dell'espression sensibile in Belle-Arti e in Belle-Lettere. Le Belle-Lettere, sotto cui intendonsi comunemente la Poesia e l'Eloquenza, esprimon gli oggetti con segni arbitrarj, cioè con articolati suoni e con lettere. Ora chiamandosi discorso una saggia disposizione di più parole, veniamo naturalmente alla nota definizione di Baumgarten: Un poema essere un discorso *sensibilmente perfetto*, come questa definizione data ci ha occasione di porre l'essenza delle Belle-Arti in genere nella rappresentazione artificiale sensibilmeate perfetta. La Poesia distinguesi dall' Eloquenza pel suo fine. Il fine primario del-

la Poesia è di *piacere* con un discorso sensibilmente perfetto; quello dell'Eloquenza è di *persuadere* con un discorso sensibilmente del pari perfetto (1).

Il mezzo di render un discorso sensibile, sta nella scelta d'espression tali, che ad un tempo ci richiamino alla mente una moltitudine di caratteri, onde non più vivamente sentir possiamo la cosa significata che il se-

---

(1) Siccome tutte le Belle-Arti figliuole della Natura, così pure l'Eloquenza e la Poesia, hanno un vincolo comune, che le unisce. Elleno si dirigono ugualmente cogli stessi principj; e la perfezion loro risulta dalla mescolanza delle loro qualità. La Poesia ha prestati i suoi proprj ornamenti all'Eloquenza: l'Eloquenza anch'essa par la parte sua ha compartito alla Poesia il giusto e retto criterio, Tale si è l'origine di queste due arti, e tali sono al tempo stesso i loro uffizj. Annojati dall'uniformità della semplice Natura, e sentendosi capaci d'impressioni più vive di piacere, cercarono gli uomini subitamente di procacciarsi un nuovo ordine d'idee e di sentimenti, che risvegliando la loro mente, e rianimando il loro gusto, passar facesse la loro anima in una situazione più deliziosa. Il loro genio si riscalda: un fuoco pressochè divino invade i loro sensi: tutto l'Universo si offre ai loro occhi; e quello spirito di vita, che gli anima, diffondesi sopra tutti quanti gli oggetti, ch'eglino si rappresentano.

In mezzo a questo entusiasmo nasce la Poesia. Essa osserva i tratti dispersi nella Natura, gli sceglie, gli aduna, e colla forza del suo pennello li riproduce con

gno stesso. Quinci intuitiva riesce la cognizion nostra; gli oggetti rappresentati vengono come immediatamente ai nostri sensi, e le facoltà dell'anima nostra più basse abbagliate, obbliando spesso i segni, credonsi di sentire la cosa stessa. Da questa massima generale si ha da giudicar del pregio delle immagini poetiche, delle similitudini, delle descrizioni, e fin d'ogni voce poetica.

---

tutta la leggiadria possibile. Il piacere è il suo ultimo fine. Tutto le serve di scala per arrivare al suo scopo. La menzogna, la verità, la favola, e la storia, quello che è nell'ordin delle cose, e quello che ne è fuori, il possibile e l'impossibile, tutto entra del pari nella sua giurisdizione, e fa parte de' suoi disegni. La sua ragione attiva si cangia in furore; un fantasma che fugge, la tragge seco; innalza edifizj senza stabilirne i fondamenti, e i più piccioli oggetti bastano per accenderla: tutto la occupa, tutto la trasporta, tutto la rapisce. Mentre ch'essa produce i suoi capi d'opera diversi, e che piglia sollazzo dalle sue proprie finzioni, l'Eloquenza, che nasce dal bisogno, in cui sono gli uomini di comunicarsi a vicenda i propri pensieri, si solleva insensibilmente sopra sè stessa. La ragione la sostiene, e la segue da per tutto; ma ad imitazione della Poesia ella si fregia di ornamenti, che l'ajutano ad arrivare a' suoi fini; e per condurci con maggior sicurezza alla persuasione va seminando di fiori la sua carriera. La Poesia ha preparata la via all'Eloquenza: dessa ha diretti i suoi passi, e le ha servito di prototipo,

Tutte le cose possibili e reali esprimer si possono col mezzo de' segni arbitrarj, tostochè abbiam di quelle una idea chiara. Il dominio adunque delle Belle-Lettere si stende su tutti gli immaginabili oggetti.

Il Poeta può esprimere tutto ciò, di che l'anima sua può formarsi un' idea. Tutte le bellezze della Natura in suoni, in colori e in figure; la magnificenza e la gloria della Creazione; la concatenazione dell' immensa

---

L'Eloquenza ha moderati i traviamenti della Poesia, e senza distornarla dal vero oggetto di essa l'ha ravvicinata al suo proprio: questa ha mostrato alla Poesia la necessità di obbliare qualche volta la finzione per la verità, e in qual maniera per piacere alla mente ella deve interessare il cuore, unendo cioè l'utile al dilettevole. Quella ha insegnato all' Eloquenza a condire anch' essa qualche volta le sue lezioni, e il modo, con cui per guadagnare il cuore essa debbe affascinare e colpire la mente per mezzo di una espressione viva ed energica della Natura. Con ragione adunque è stato detto, che i nostri famosi Oratori sono stati Poeti nelle loro orazioni, siccome i nostri Poeti celebri sono stati Oratori nelle loro Poesie.

L'Oratore si propone d'istruire, il Poeta di piacere: in ciò consiste la loro differenza. La verità è l'oggetto dell'uno, l'allettamento e il piacere è quello dell' altro; ma per giugnere al loro scopo dee l'Oratore sforzarsi di piacere, il Poeta d'istruire; ed è in ciò ch'essi si uniscono e si rassomigliano. L'uno illumina l'intelletto incantando l'immaginazione, l'altro rende i

macchina mondiale; i decreti di Dio cogl'infiniti suoi attributi; tutti gli affetti e tutte le passioni dell'animo nostro; tutti i nostri pensieri più sottili, sentimenti e risoluzioni servir possono di materia all'estro poetico.

L'oggetto delle Belle-Arti è più circoscritto. Queste servonsi principalmente de' segni naturali. L'espressione nella Pittura, nella Scultura, nell'Architettura, nella Musica, e nella Danza non suppone alcun arbitrio per

---

suoi scherzi più animati, e le sue finzioni più interessanti; mescolandovi qualche volta l'ammaestramento. Amendue sono perfetti nell'arte loro, se destano a proposito nel cuore umano le differenti passioni, che lo governano.

Una tale prossimità ed affinità dell'Eloquenza con la Poesia fu la cagione, che quella si appropriasse una porzione degli ornamenti di questa; e dopo che ebbe appresso a conoscer quelli che le convenivano, e ad acconciarseli, non fu d'allora in poi più contenta di presentare la verità affatto nuda; ma anzi pensò di più ai mezzi di renderla piacevole, e di unire alla sua bellezza naturale quelle grazie seducenti, alle quali è tanto difficil cosa il resistere. L'oggetto suo quello non fu solo di esprimersi sempre puramente e con chiarezza, ma di modellare le sue frasi e i suoi periodi, di misurare tutti i suoi movimenti, di fare un contrasto dignitoso delle sue espressioni e de' suoi pensieri, di dipingere con forza la Natura, e di farla sentire, di rivestirsi insomma degli ornamenti tutti, che l'immaginazione e l'armonia potevano a lei somministrare.

essere intesa: rarissime volte rapportasi ella al consenso degli uomini per indicare un qualche oggetto così piuttosto che altrimenti. Onde ciascun arte contentar si debbe di quella parte di segni naturali, che sensibilmente ella può esprimere. La Musica, la cui espressione fassi per suoni inarticolati, non ci potrà mai dimostrare l'idea d'una rosa, d'un pioppo ec.: come è impossibile alla Pittura il rappresentarci un accordo musicale. Le diverse spezie di segni naturali, ci daran occasione di distribuire le Belle-Arti nelle loro classi particolari.

I segni naturali, di cui servonsi le Belle-Arti, operano o nell'organo dell'udito, o in quello della vista. Per gli altri sensi non ci sono ancor note altre Arti (1). Il primo fas-

(1) Gli altri sensi, cioè il tatto, il gusto, e l'odorato, son quelli che più feriscono l'anima; ma le Belle-Arti non possono di quelli far uso, perchè l'esercizio di essi non si riferisce alla parte intellettuale dell'uomo. L'udito è il primo tra i sensi, che all'anima trasmette impressioni, di cui l'intelletto può scoprire l'origine e le cagioni. Le modificazioni del suono atte sono ad esprimere la tenerezza, la gioja; l'odio, la collera, la disperazione, e le altre passioni, che più o meno pongon l'anima fuor della sua natural situazione. Quindi per mezzo del suono un'anima può far passare in un'altra ciò che sente: e questa è la prima sorta di

si dalla Musica, e l'ultimo da tutte le altre Belle-Arti.

Le bellezze, che sentir si possono ne' suoni inarticolati, sono l'ordine sensibile, l'accordo d'ogni suono col tutto, il mutuo rapporto delle parti fra di loro, l'imitazione, e finalmente tutti gli affetti e passioni dell'anima umana, che con suoni sogliono darsi a conoscere. In oltre può rappresentar la Musica le varie parti della bellezza o per una successione continua, o per una espression simultanea. Quella chiamasi *melodia*, questa *armonia*.

Impression sensibile, che può operare sul cuore d'una maniera atta a sollevarlo. Qui dunque comincia il dominio delle Belle-Arti. Il primo e più potente di tutti è la Musica, la quale per mezzo dell'orecchio perviene sino all'anima. Le arti della parola seguono certamente la stessa via; ma il loro scopo principale non è di scuotere e di modificare l'orecchio. L'oggetto loro è ad una gran distanza dall'organo immediato del sentimento, o almeno il suono della voce dell'Oratore non è che un accessorio, che accrescendo la forza delle idee la rende capace di produrre più vive impressioni. Nel suono non istà mai la forza principale delle arti della parola, ma sempre nel senso delle parole. Dopo l'udito viene la vista, la cui impressione paragonata colla precedente è debole; ma in ricompensa ella è più estesa e più varia. L'occhio penetra ben più innanzi che l'orecchio per discoprire in qualche modo il carattere

Similmente i segni naturali, che appartengono alla vista, rappresentar si possono o in una succession continua, o in un complesso simultaneo; cioè possono essi esprimere la bellezza o col moto, o colle forme. La Danza lo fa col moto. Le varie attitudini del corpo, il movimento della membra, e i gesti si uniscono in una succession continua, e presi insieme formano un bel tutto.

Le bellezze, che nella Danza ordinaria, ossia inferiore, si esprimono, sono, oltre l' ordine e l' armonia delle parti, la destrezza delle membra del corpo, le imitazioni, gli atteggiamenti e i moti graziosi, e finalmente quelle linee di bellezza, che dai piedi del Danzatore descritte vengono sopra il suolo. Aggiugnesi nella Danza superiore, o sia teatrale, l' espression degli affetti e delle passioni, e l' imitazione di tutte le umane azioni, che co' moti esprimere si possono.

---

degli spiriti, e può quasi leggere tutto ciò che succede nell' anima. Il bello, le cui impressioni su l' anima sono sì vantaggiose, si offre a lui sotto tutte le sue forme: discerne ancora il buono e il perfetto. Quante cose può discoprire un occhio esercitato sopra i sembianti e nelle diverse attitudini del corpo umano? Le arti del Disegno seguono la stessa via per arrivare all' anima, e ciò fanno con mezzi molto diversi fra loro.

Que' segni visibili naturali, che campeggiar debbono in una azione simultanea, rappresentati esser vogliono da linee e da figure. Ciò fassi per via di superficie, o di corpi. Nella Pittura vi sono le superficie; nella Scultura e nell' Architettura i corpi. L' Architettura distinguesi e dalla Pittura e dalla Scultura rispetto alle perfezioni, che essa ha da esprimere. Oltre l' ordine, la simmetria e la bellezza delle linee e delle figure nelle colonne, nelle porte e nelle finestre espresse ancor vengono sensibilmente, e principalmente per essa la comodità e la sodezza dell' edifizio, e le perfezioni dello stato estrinseco del padrone. I palazzi magnifici mostrano le ricchezze, gli agi e il grado di chi gli abita. Tutto deve avervi le sembianze di magnificenza, di solidità e di comodità; essendo ciò propriamente il fine d'un edifizio (1).

(1) Sembra che l'imitazione non abbia parte alcuna, o almeno assai poca, nelle bellezze dell' Architettura. Vuolsi però, che le colonnate abbiano qualche rassomiglianza con un uomo ben fatto; ma il disegno dell' Architetto non è in verun conto l' imitazione della figura umana. I primi inventori hanno solamente estratte dalla struttura del corpo umano quelle regole, secondo le quali l' idea di sodezza congiunger si possa colle bellezze dell' esterior forma. Taccio, che l'origine delle colonnate derivar forse si possa da altre ragioni, come già di fatti alcuni moderni l' han fatto.

All' incontro la Pittura e la Scultura non han che fare colla perfezione dello stato estrinseco, e con la durevolezza. Spesso bensì fondar possono un monumento di dignità e d' onore: però questa non è la destinazion loro essenziale. Le linee della bellezza in Pittura debbono aver un corso vie più libero che in Architettura. La regolarità e rigidezza delle linee esteriori delle colonne e pertugi nell' Architettura dan loro un' apparente solidezza, che il Pittore e lo Scultore spesso debbono evitare. Le bellezze, che da questi artisti possono esprimersi, sono l' ingegno e i pensieri dell' invenzione e del componimento, l' accordo nell' ordine, l' imitazion della bella Natura nel disegno, una varietà ricca di belle linee e figure, la vivacità de' colori locali, l' armonia nella mescolanza loro, e la verità ed unità nella distribuzion del lume e dell' ombra, l' espressione degli affetti e delle passioni umane, le più destre attitudini del corpo, e finalmente l' imitazione delle cose naturali ed artificiali in genere, che per via di forme visibili richiamar si ponno alla mente.

Esprimendo il Pittore e lo Scultore le bellezze in un' ordine simultaneo, sceglier essi debbono l' istante più favorevole al loro di-

segno (1). Allora unendo tutta l'azione in un sol punto di vista, distribuir la debbono con molta avvedutezza. Tutto ha da essere in quel punto pieno d'idee, e così significativo, che ogni idea accessoria contribuisca per la sua parte alla desiderata significazione. Nel considerare noi attentamente come si conviene una siffatta immagine, ravvivansi ad un tratto i sensi nostri, tutte le facoltà dell'anima si destano in un istante, e l'immaginazion può dal presente indovinar il passato, e presentirne con certezza il futuro.

(1) Il più grand'effetto della Pittura è di sollevare, per così dire, le passioni mercè una impressione improvvisa e potente; ciò ch'essa non produrrà giammai, se si proponga di far passare l'immaginazione per una catena d'idee successive. Negli oggetti patetici la Pittura poco soccorso trae dalla gradazione delle idee, differente in ciò dalla Poesia e dalla Musica, che acquistano energia da una successione di movimenti rapida e sempre crescente. Le immagini dell'una, e le vibrazioni dell'altra, dolci al principio, s'accumulano, s'innalzano, ed operano con una forza ripetuta, che s'impadronisce dell'anima di una maniera insuperabile. La Pittura segue una condotta affatto opposta: il quadro è tutt'intero sotto degli occhi: la nostra attenzione si fissa principalmente su l'espression più luminosa, e dopo averne esaurite tutte le particolarità discendiamo all'esame de' movimenti subordinati.

Assegnato in vero abbiamo per confini delle Belle-Arti i segni naturali, e per quelli delle Belle-Lettere i segni arbitrarj. E' d'uopo però confessare, che spesso unisconsi, anzi sovente, secondo le regole della composta bellezza, unir si debbono.

Dipingete Venere appresentantesi agli occhi di suo Figliuolo su la costa dell'Affrica. La bellezza della figura, la grazia dell'azione, la tenerezza dell'espressione, unite alla ricchezza dell'ornamento e alla magia del chiaroscuro, percuotono in un medesimo istante l'immaginazione dello spettatore. In Poesia queste immagini sono successive, e quanto più rapidamente si succedono (il che prova in ciò la superiorità della Pittura), tanto più perfetta n'è la descrizione. Si può aggiungere che la grazia e la bellezza colpiscono più vivamente i sensi per l'immagine che ne offre la Pittura che per quelle, che presenta la combinazion delle parole. Donde si fa manifesto, che quanto la realtà è superiore alla Pittura, altrettanto la Pittura per questo riguardo è superiore alla Poesia.

Ma il Poeta ha de' mezzi, che compensano questi svantaggi. Può egli rinnovare, e variare queste medesime impressioni quanto gli piacerà: può estendere la sua azione per mezzo di una concatenazione di circostanze interessanti: può fare ancor di più: chiamerà egli tutt'i sensi a suo soccorso, rialzerà la pittura della bellezza per mezzo dell'incanto d'una voce tenera e affettuosa, per mezzo del soffio d'un odore celeste, disseminato per l'aria. Allora, secondo l'espression di Dryden, *il piacere dell'orecchio unirassi a quello degli occhi, e il piacere de' sensi raddoppierà quello dell'anima.*

Il Poeta servesi non di rado di siffatte voci, e di tal quantità di sillabe, in cui natural suono abbia qualche convenienza colla cosa significata; e l'Artista introduce nell'opere della sua arte immagini allegoriche, la cui significazione spesso è meramente arbitraria. D'uopo è però che ciò si sappia trattare con somma circospezione. Il Poeta, che a bello studio va in cerca di suoni imitativi, è in pericolo di dare al suo poema un'aria d'insipidezza da non piacere se non a' fanciulli; e Musici ignoranti non di rado si son renduti ridicoli col voler esprimere tali idee, che in niuna connessione naturale stanno co' suoni. Vogliamo vedere quanto poi al Pittore ed allo Scultore libero sia l'uso de' segni arbitrarj.

Certissimo è che la Pittura non si occupa solo di quegli oggetti, che sono in sè stessi, e per sè stessi visibili. I più sottili pensieri e le idee più astratte possono essere espresse su la tela, e richiamate alla mente co' segni visibili. Qui consiste il grand' arcano di ritrarre, secondo il detto d' *Aristide*, l'anima, e di dipingere all' intelletto (1). L' artista

(1) La Poesia è sorella della Pittura. Non lasci adunque il Pittore di leggere le migliori opere de' Poeti. Queste perfezioneranno il suo gusto, accrrsceranno le

può ciò fare in più modi. Primo co' favoleggiatori, riconducendo una certa massima generale, un' idea astratta ad un esempio particolare; e quindi d' una maniera viva ed intuitiva rappresentando quel sottil pensiero. L' eroe, che l' amor non paventa, nè cura la sua possanza, rappresentar si può, secondo *Omero*, colla persona di *Diomede*, che ferisce *Venere*; la tenerezza conjugale col congedo d' *Ettore* da *Andromaca*; l' amor filiale colla

---

sue idee, e arricchiranno la sua fantasia d' immagini le più leggiadre. Amendue attingono il bello e il grande dalla Natura, amendue lavorano sopra ai medesimi principj. La verità senza confusione è il fondamento delle lor opere, ed amendue aver debbono un gusto fino del vero bello nella scelta di ogni circostanza, di ogni immagine, e nel tutto. Quanti Pittori, se avessero miglior gusto, sceglierebbero soggetti migliori, ch' essi non sanno! Quanti Poeti nelle loro descrizioni avrebbero più di verità e di espressione pittorica, se accoppiassero la cognizione di amendue le arti! Gli antichi, e soprattutto i Greci, nel loro poetico linguaggio e nel loro dipingere non han già trovato la facilità, che hanno tanti Poeti e Pittori moderni, i quali coll' accozzare comunque delle immagini e delle espressioni gettate a caso si credono in diritto di dire, come il Correggio, *Anch' io son Pittore*. Le ricerche di *Webb* sul bello della Pittura, il quale spiega le bellezze di quest' arte con passi tratti dagli antichi Poeti, sono il più chiaro argomento di quello ch' io asserisco.

persona d' *Enea*, che di mezzo al fuoco e all' armi sen porta via su le spalle il vecchio suo Padre. La moderazione nell' uso del vino, o il temperarlo coll' acqua, può esprimere il Pittore coll' abbraccio di *Teti* e *Bacco*; e un Filosofo sedendo fisso in contemplazione mentre a sacco pongono gl' inimici tutta la città, e che un di essi con empito gli si fa incontro col ferro in mano, rappresentar potrebbe un' immagine della meditazione profonda.

Un altro modo di dipingere i pensieri può farsi coll' allegoria. Raccolgonsi le proprietà e i caratteri d' un' idea astratta, e se ne forma un tutto sensibile, che esprimere si può su la tela con segni naturali. Tal è la rappresentazion dell' Occasione in una persona colla cervice calva, ed una treccia pendente in su la fronte; e del Silenzio in un fanciullo, che pone il dito su la bocca.

Un' immagine dell' Orazione, dice *Vinkelmann* (1) gran difensore dell' allegorica Pittura, trarre si può da *Omero*. *Fenice*, ajo d'

(1) *Pensieri sopra l' imitazione dell' opere greche nella Pittura e nella Scultura.*

Achille, volendo frenare l'Eroe commessogli, fallo con un'allegoria: „ Devi sapere, o „ *Achille* (così gli parla, che le Preghiere „ sono figlie di *Giove*. A forza d'inginocchiarsi divenute son tutte curve. Pieno „ hanno il volto di rughe e di sollecitudini, „ e gli occhi loro di continuo al Ciel rivolti. Seguaci elle sono della dea *Ate*, correndole frettolose dietro ovunque questa sen „ vada, la quale con volto severo e truce, „ e con piè fugace scorre il Mondo tutto affliggendo e percuotendo i figliuoli degli „ uomini. Chi queste figlie di *Giove* onora „ nell'appressarsi ad esse, ne riceve gran bene; essendo poi ributtate, pregano il loro „ padre d'imporre alla dea *Ate* di gastigar la „ durezza di cuore di chi le rigetta (1)". In questo modo può dipingersi la Morte e il Peccato, secondo *Milton*, e la Discordia, giusta *Voltaire*.

---

(1) Quest'immagine del Poeta secondo alcuni potrebbe essere migliorata in Pittura col dare alle Preghiere una fisonomia timida e passionata, onde appena osassero d'alzar gli occhi: si vedrebbe alla positura de' loro piedi, ch'elleno si avanzano paurosamente e a lenti passi. Sarebbe questo un tradurre il linguaggio della Poesia in quello della Pittura.

Ha tuttavia da guardare l'artista, che le sue allegorie non sieno troppo ingegnose, ma bensì sieno naturali ed intuitive; cioè fa di mestieri che la qualità del segno sia fondata nella natura della cosa significata; sicchè tanto facile sia l'osservarne subito la convenienza, che si pensi più alla cosa significata che al segno. L'artista ha da considerar dunque, ch'ei bensì parlar dee all'anima nostra, solo però alle di lei facoltà infime e sensitive. Tostochè riflessione, meditazione e sforzo di mente vi vuole ad intendere il significato de' segni, cessan eglino d'esser sensibili (1).

(1) Ogni allegoria è difettosa, allorchè i segni che adopra cessano d'esser sensibili; e questi segni cessano d'esser tali, allorchè per iscoprirne il senso la riflessione e lo sforzo di mente divengono necessarj: ma siccome non è possibile di racchiudere in un tutto sensibile qualunque proprietà d'un'idea astratta, conviene per rendere questi segni evidenti, che l'artista ricorra a tutt'i mezzi immaginabili. Primieramente il campo della Favola e della Tradizione gli è aperto: il sistema della Mitologia potrà somministrargli allegorie eccellenti; e gli sarà tanto più permesso d'impiegarle, quanto che avrà diritto di supporre, che questo sistema sia conosciuto da ogni amatore di Belle-Arti. Lo stesso dir si dee delle cose, che una lunga tradizione ha introdotte ed autorizzate. Quindi egli potrà benissimo rap-

Ha una farfalla da significar l'anima; un cuor d'oro appeso al seno d'una persona un cuor benefico; cert'albero la sapienza; un cervo or la coscienza rimorditrice, or che so io: questi sono segni puramente simbolici, assai meno intuitivi delle parole più arbitrarie. Un'espressione siffatta non solo si scosta dall'essenza della Pittura, ma disdice in oltre al carattere in genere delle Belle-Arti, appartenendo a quelle sottigliezze, per cui si oscurano le bellezze d'un'opera; mentre in vece di rapire i sensi contentano lo spirito.

Volendosi dipinger le Preci secondo *Omero*,

---

presentare l'*Accortezza* per mezzo di una Sfinge, e l'*Industria* per mezzo dell'Ape, e il *Lavoro* per mezzo della Formica. Potrà ancora rappresentare idee individue ed astratte per mezzo di personaggi, a cui darà certi segni. In tal guisa viene raffigurata l'*Applicazion laboriosa* da un uomo, che tiene una vanga od una scure in mano; la *Verità* da una giovanetta nuda portante un Sole sul petto; e la *Gioja* da una giovane donna coronata di rose.

L'allegoria acquista il più alto grado di evidenza, allorchè i segni, che si son dati a' suoi personaggi per significare un'idea astratta, si trovano spiegati dall'atteggiamento e dall'azione de' medesimi personaggi. L'ancora, per esempio, significa la *Speranza*; e il circolo l'*Eternità*. Se questi segni fossero meno impiegati

come *Vinkelmann* il consiglia, chi sa se non avesser elleno il medesimo difetto?

La satira nella Pittura meglio si accorda co' segni simbolici: pare anzi che gli addimandi, occupandovi essa, siccome in Poesia e in Eloquenza, più l'ingegno che il sentimento. Le immagini di *Hogarth*, di cui abbiamo alcune descrizioni in un' addizione fatta alla seconda edizione della sua *Analisi*

---

e meno conosciuti, non s'intenderebbe forse interamente che cosa significhi una persona con un'ancora, o con un circolo in mano. Tali sono i mezzi, ai quali ricorrer debbe l'artista, allorchè il suo subbietto obbligalo ad escire de' confini della sua arte. Del resto ha diritto d'esigere dallo spettatore, che sia alquanto pratico degli usi dell'allegoria, e che non gli faccia obbiezioni troppo sottili; altrimenti poche allegorie da falsa interpretazione sarebbero immuni. La rappresentazione allegorica della *Giustizia*, a cagion d'esempio, potrebbe benissimo, per quanto sensibile ed evidente ella sia, essere spiegata nel senso contrario: si potrebbe dire esser essa l'Ingiustizia: ha gli occhi chiusi alla legge; pesa i doni che le si fanno in una bilancia, e colla sua spada minaccia chiunque vuole strapparle la benda. Da ciò convien conchiudere, che quando le figure dell'artista, somiglievoli ai geroglifici degli antichi, non hanno coll'originale che un'allegoria appena percettibile, l'allegoria resta oscura, perchè allora lo spettatore si occupa più intorno al segno che intorno alla cosa significata.

Si dee però osservare, che il Poeta ha sopra il Di-

della Bellezza, son piene di tali esempj. *Vinkelmann* nell'accennata sua Opera ne arreca un bellissimo, cavato dalle Favole di *Gabria*, che un asino avente sul dorso l'immagine d' *Iside* s'immaginava che quella venerazione, che il popolo dimostrava inverso l'effigie, si riferisse a lui stesso. Se questa persuasion falsa dell'asino può acconciamente esprimersi col

---

pintore un vantaggio assai grande, quello cioè di esporre le sue finzioni. di prepararle, di nominare i personaggi episodici, che la sua immaginazione adatta al subbietto ch' egli ha scelto, e che dee far operare. Un altro vantaggio non meno grande si è quello di lasciare all'immaginazion del lettore la cura, e meglio ancora il piacere di disegnarle a suo talento, di determinare talvolta sopra una lieve indicazione le loro attitudini, od anche di modificare a suo grado la loro azione. Questo vantaggio a un dipresso è simile a quello che hanno i compositori delle pantomime, i quali lasciano agli spettatori il piacere di figurarsi i discorsi de' loro muti personaggi. Questi compositori sono certi, che ciascuno fingerà le parole nel modo che meglio ad esse conviene. Il Dipintore all'opposito, che dà corpo e vita alle sue persone allegoriche, e che somministra loro forme visibili e atteggiamenti determinati, non può lusingarsi di soddisfare tutti coloro che le vedranno, e le esamineranno con tanto più d'attenzione e severità, quanto che sono quasi assolutamente ideali, e che l'artista non può dire, come allorchè si tratta di figure ordinarie, ch'egli le ha disegnate, studiate, e colorite al naturale.

pennello (del che io dubito forte) ha ragione *Vinkelmann* di domandare: „ Può l'orgoglio „ delle persone onorate senza merito espri- „ mersi più sensibilmente? "

Si è tentato pure d'arrecare nell'Architettura una spezie d'allegoria; ma sembra, che l'esito non sia stato molto felice. Un sogno dell'Imperador *Costantino* diede occasione a cercar di dare alle Chiese una rassomiglianza col Crocefisso. L'altare dovette essere in luogo del capo, l'ingresso grande anteriore in vece dei piedi, e le parti laterali dovettero rappresentare le braccia.

Gli antichi non hanno dato fuorchè un solo ingresso al tempio della Virtù, per significar con ciò non esservi ch'una sola via retta, che ad essa meni.

Racconta *Plutarco*, che *Marcello* fe' costruir due tempj, l'uno alla Virtù e l'altro alla Gloria, sì strettamente uniti insieme, che per andar in quello della Gloria conveniva passare per quello della Virtù. La significazione è chiara; ma l'impresa medesima sembra rimotissima dal genio proprio dell'Architettura. La descrizione d'un tale edifizio rende il senso dell'allegoria molto più intuitivo che l'edifizio medesimo: segno infallibile, che tale

idea più appartiene alla Poesia che all'Architettura.

Noi non abbiamo trattato finora che della natura delle arti singolari, e de' loro particolari e comuni oggetti. Non di rado però congiunte sono state due o più arti insieme, per rendere ancor più sensibile l'espressione, e per assalire quasi da ogni parte l'animo nostro. Queste unioni hanno le loro regole particolari, che spiegar si deggiono secondo la natura delle perfezioni composte.

In una perfezion composta un solo scopo principale v'ha da dominare, e gli scopi particolari han da concorrervi quai mezzi. Ove più fini hanno egual parte all'ordinazion d' una cosa, ivi l'interesse è diviso, la varietà priva d'armonia, nè avvi ragion alcuna perchè debbano essere insieme uniti questi fini diversi. Quest'osservazione vale tanto per le bellezze che per le perfezioni. In entrambe non dee trascurarsi l'accordo de' fini; e siccome già veduto abbiamo, che ciascun arte ha un fine particolare, l'artista, che unir vuole le arti, ha da scegliersi il fine d'una sola arte per suo scopo principale, subordinando in guisa le altre arti ad essa, che considerar si possano come mezzi al principal fine. Vo-

gliamo chiamare per brevità una l'arte principale, l'altre ausiliarie.

Dai fini particolari, per cui ogni arte determinata viene nel suo genere subalterno, derivano regole speziali, che proprie sono di ciascun arte. Queste regole possono aver contrasto fra loro nella composizione; ed allora inevitabili sono l'eccezioni.

E' un tal contrasto di regole speziali inevitabile: la minima eccezion possibile deve farsi, e questa riguarda le arti secondarie, che siccome nella composizione ad altro servir non deggiono che a far risaltar l'arte primaria, ed a prestarle certe bellezze che ella non ha, d'uopo è che ogni qualvolta fa di bisogno, le cedano col dipartirsi alquanto dalla severità delle lor regole speziali. Quelle regole, che derivano dalla destinazion generale delle Belle-Arti in genere, non possono mai contraddirsi nella composizione di più arti particolari. Ma occorrendo, che le regole speziali dell'arte primaria sì fattamente pugnassero colle regole generali dell'arti ausiliarie, che impossibil assolutamente riuscisse la congiunzion divisata delle arti, se appieno soddisfar si volesse alle regole particolari della principal arte, l'eccezione allora si

dee fare in ogni modo riguardo all'arte principale. Dev'ella dar occasione al resto delle arti di prestarle aita, e d'abbellirla mediante la contribuzione loro. Applichiamo queste massime generali a' casi particolari.

La Musica ha una connession naturale co' soggetti animati dalle Belle-Lettere. La voce ha particolarmente nell'esprimere i sentimenti, gli affetti e le passioni or da alzarsi, or da abbassarsi. Il lettore saper deve esprimer il forte, l'eroico, il tenero, il mesto e dolente con suoni adeguati, con le debite inflessioni di voce, or salendo, or discendendo, or diminuendo, or tacendo, or proseguendo con un andamento più presto. Tutto questo appartiene alla Musica: ma tantochè ella si adopra a dar soltanto un' espressione maggiore ai segni arbitrarj della Poesia, tutte le necessarie eccezioni si debbon fare per parte della Musica. Il Poeta s'abbandona tutto all' estro suo soddisfacendo alle regole della sua arte, senza curarsi se l'una o l'altra delle espressioni in contrasto sia colle regole della Musica. L'arte ausiliaria dee rallentar il rigore delle sue regole particolari, e tutto consacrare alle bellezze dell'arte principale. Tuttavia usi il Poeta questa cautela, che se il

suo poema è destinato ad esser declamato, vale a dire ad esser congiunto colla Musica, sfugga egli tutte quelle bellezze, che non possono declamarsi. Trovansi nelle tragedie d'alcuni Poeti inglesi, come *Thompson*, *Young* ed altri, certi passi, che sono eccellenti da leggersi, ma che s'adattano malamente al teatro. Sono grazie di Poesia, che impossibile contuttociò riesce di congiungere colla Musica. I Poeti quasi sempre ne addossan la colpa agli attori; ma per lo più hanno torto. Vi sono de' passi, che farebbon dar nella disperazione il più valente attore; e questi son senza dubbio falli, che da' Poeti commettonsi per non avere sufficiente conoscimento della declamazione. Fa compassione il vedere quanto i nostri più bravi attori stentino a declamare quelle ordinarie nostre non rappresentabili traduzioni. L'ordine delle parole è per lo più tanto inetto, i periodi tanto enormi, che un *Eckof*, una *Starckin* ec. profondono invano i rari loro talenti. Gli ho veduti io medesimo rappresentare certe meschine traduzioni; e il sol piacere che n'ebbi fu il pensare, che farebbero siffatti bravi Comici, se Poeti avessero, che componessero a loro grado, e che così grandi fossero nella

drammatica Poesia, quanto essi nell'arte teatrale (1)?

La declamazion degli antichi, quantunque posta in note, spogliata era però del tutto d' ogni proprio musical ornamento. Dovendo servir solo a dare al soggetto animato da segni arbitrarj su la scena un'espressione maggiore, la Musica la più semplice a ciò era la più acconcia.

---

(1) La Musica e la Poesia sono due arti, che nacquero insieme nella primitiva formazion delle lingue; che per lungo tratto di tempo non furono mai scompagnate; e che sole furono adoperate dai primi popoli per celebrar le lodi dei Numi, e i gloriosi fatti degli Eroi, per conservar la memoria de' grandi avvenimenti, e i fasti delle Nazioni, e per promulgare le Leggi, e tramandarle alla posterità; cose tutte, che non potevan farsi che con un linguaggio vivo, animato, corrispondente all'entusiasmo ispirato dalla grandezza e dignità dei soggetti, e che per mezzo del ritmo e dell'armonia potesse imprimersi profondamente nella labil memoria degli uomini, e per mezzo della tradizion propagarsi d' una in un' altra generazione. Quindi è, che Aristotele (*Probl.* cap. 51, quest. 28) essendosi proposta la quistione, *perchè molte Leggi si chiaman cantilene?* Risponde: *Non sarebb'egli, perchè gli uomini avanti l' invenzion delle lettere cantavan le Leggi, affinchè non fossero dimenticate; il che a' nostri giorni è ancora in uso tra gli Agatirsi?* E quindi è similmente, che anche le Nazioni più barbare han sempre avuto i loro Poeti mu-

Ma i loro cori ed inni già stavano in una maggiore affinità colla Musica. Quanto più forte era l'inspirazion del declamatore, tanto più alternati esser dovevano i suoni di lui, e tanto più risentite le inflessioni e mutazioni della voce. Dovea allora il Poeta accomodarsi alquanto più al Musico. I di lui pensieri

---

sici; gli antichi abitanti della Grecia i loro Rapsodi, gli Scandinavi, i loro Scaldi, i Celti, e principalmente gli antichi Scozzesi i lor Bardi, del cui valore in Poesia sono un così chiaro argomento l' eccellenti Opere di *Ossian*. Finalmente in prova della costante union della Musica e della Poesia presso gli antichi mi contenterò di citare il *Dialogo della Musica di Plutarco*, in cui fra le altre cose egli dice espressamente, *che Stesicoro, e gli altri antichi Melopei aggiungevano il canto ai loro versi*. Gran ragione ebbe dunque il Quadrio (*Storia e Ragione d'ogni Poesia* vol. 2, pag. 683) allorchè così scrisse: „Non ha verun dubbio fra gli Scrittori, che le greche e le latine meliche Poesie non fossero esse, almeno ne' loro principj, dal canto, dal suono, e dal ballo accompagnate. Nè ebbe la Poesia italiana nella sua nascita diversa fortuna, dacchè i nomi stessi dei nostri componimenti ne sono incontestabili testimonj. Le Ballate furono così dette, come attestano il Trissino, il Minturno, ed altri, perchè si solevano cantar ballando. I Sonetti furono così chiamati dal suono, col quale solevano essere accompagnati, e le Canzoni ebbero pure il loro nome dal canto".

Io non credo adunque, che si possa con alcuna apparenza di ragion dubitare, che l'armonia poetica non fos-

potevano essere spiritosi ed arditi, profondi e sublimi, pieni di poetico ornamento; ma l'espressione però dovea essere, secondo il bisogno della Musica, più armonica, divisa in periodi corti cantabili, e in proporzionate stroffe, e non di rado fornita di ripetute chiuse. Però l'espression in segni arbitrarj era

---

se in origine una cosa medesima coll'armonia musicale. E quindi è, che siccome la viva espression degli affetti, e la fedele imitazion delle cose dovettero formare il carattere distintivo dell'antica Musica, ch'era sempre poetica; così la scelta, la disposizione, e la varietà degl' intervalli consonanti e dissonanti, e la regolar corrispondenza degli spazj misurati del tempo furon parti essenziali della Poesia, fintanto almeno ch'ella non fu dalla Musica separata. Ognuno però sa, che questa separazione ebbe luogo finalmente, e che in quella guisa, che le lingue col perfezionarsi della ragione, e coll'incivilirsi delle Nazioni vennero perdendo successivamente la lor natura poetica, e presero una spezie di metodo analitico e logico, assai più conveniente alla semplice comunicazion delle idee che alla vivace espression delle immagini e dei sentimenti; in quella guisa medesima la forza, la durazione, e la varietà delle intonazioni s'indebolirono a poco a poco, cosicchè non solo il tuono del parlar comune divenne estremamente uniforme, ma la Poesia medesima, cessando d'essere accompagnata dal canto, perdè necessariamente la maggior parte della sua primiera armonia. Veggasi la *Dissertazione* del signor Abate Francesco Venini *su i principj dell' armonia musicale e poetica*.

qui sempre ancora il principal fine, e la maggior parte delle eccezioni veniva a cader su la Musica.

Impossibile poi non è di congiungere in sì fatto modo queste due arti, che l'espressione in segni naturali sia il principal fine. L'espression del sentimento nella Musica è forte, viva, affettuosa, ma indeterminata. Penetrato ci sentiam l'animo da un certo sentimento, ma confuso, generale, e a niun oggetto particolar limitato. Riparar si può a questo difetto coll'aggiugnervi segni distinti ed arbitrarj, che determinando d'ogni parte l'oggetto rendano il sentimento individuo e ben distinto. E se questa determinazione si fa in Musica colla Poesia e colla Pittura, ossia colle decorazioni di scena, nasce l'Opera de' moderni.

La Musica, ossia l'espression sensibile per via de' segni naturali de' suoni, in questa unione di arti è il soggetto primario. Perciò tutte le eccezioni han da esser per parte della Poesia. Ella può scostarsi convenevolmente dalle sue regole speziali, come dell'unità del luogo, del tempo, e dell'azione, e talora della verosimiglianza nell'ordinazione, se ciò riesce a pro della Musica, e il Poeta in tutte l'espressioni sue dee regolarsi secondo i

bisogni della Musica: ei non può lasciar libero il corso al suo ingegno, ma sempre ha da considerar l'arte principale, al cui fine tutto dee rimirare. Le sue parole, la quantità loro sillabica, la cadenza del suo verso, tutto dev'essere musicale, e le sue figure e paragoni più tolti dagli oggetti dell'udito che da quelli della vista. In oltre ha da guardarsi dall'abbellir cotanto cogli ornamenti dell'arte sua queste figure e paragoni, che pajano potere starsene senza Musica. Egli ha soltanto da abbozzare i sentimenti, le immagini e tutte le bellezze musicali, e porger quindi occasione alla Musica di perfezionarle col dar ai sentimenti un vivo fuoco, vita alle immagini, e simiglianza alle comparazioni. Al contrario, se il Poeta ha già dato ai suoi sentimenti la debita perfezione, al Musico più non resta che di marcar con note la declamazione; il che ha bensì il suo gran merito, ma non conviene però col proposito di render la Musica l'arte principale. Il Musico poi dal canto suo ha da vedere di non levare la possibilità dell'unione della sua arte colla Poesia. Egli dee schifare nelle opere teatrali la general confusione de' sentimenti, che in una sinfonia si può far entrare al suo debito luogo. In oltre egli ha da lavorare se-

condo l'idea del Poeta; perchè è molto più facile il concepire un piano distinto in segni arbitrarj che in naturali. Del resto tiene l'arte sua in questo genere il primato; e se avviene, che un contrasto nasca tra le regole, le menome eccezioni possibili far si debbono dal canto suo.

La Danza ha colla Poesia la medesima connession che la Musica. Ella accompagna solo talvolta la declamazione coll' aggiugnervi il moto del capo e delle parti estrinseche del corpo, che animano l'espressione di certi sentimenti, ed allora chiamasi *Danza naturale*, ovvero *prosaica*. Que' movimenti delle membra, ond'erano accompagnati i cori e gl'inni, erano alquanto più artifiziosi, approssimandosi più alla *Danza superiore*. Al contrario la Danza poetica, tanto la superiore, quanto l' inferiore, ha maggiore affinità colla Musica che colla Poesia. La Musica è la cagione, che rende probabili i moti veementi del Danzatore: colle cadenze mostragli l'ordine nella successione loro, e sostiene l'espression della Danza, concorrendo a mettere gli spettatori in quella passione che il Danzatore tenta di risvegliare. Or pigliandosi in questo caso la Musica per la causa della Danza, e l'effetto essendo sempre il fine, a cui serve la causa

qual mezzo, considerar si dee la Musica qual arte ausiliária, che in tutto conformar si vuole ai bisogni della Danza (1).

La Danza può unirsi anche benissimo alla Poesia ed alla Musica ad un tempo, sebbene difficilissima riesca la congiunzione quando tre arti operar deggiono insieme. L'unione di queste tre arti era molto usitata presso gli antichi, siccome fra i moderni presso i Francesi. Fra gli altri un bell'esempio esserne può un certo coro dell'Opera di *Rameau les Indes galantes*, la cui melodia della Danza sot-

(1) La Danza par nata insieme colla Musica, non sol per le leggi della battuta, dell'ordine, della misura comune, ma perchè anticamente erano unite ne' templi e ne' riti ad onorare i Numi; e nella guerra a spirar valore, a dar regole ai combattenti; e più nelle feste di nozze, banchetti, vendemmie, come pur ne' teatri or rappresentando Tragedie, ed ora Commedie. Luciano, che se ne mostra intendentissimo, la preferisce ad entrambe in più luoghi per l'efficace insegnamento; Omero ed Esiodo la ricordaron con lode; Platone l'esalta nel settimo delle Leggi come esercizio di Religione, e scuola di patria virtù militare e civile. La Danza avendo per fine il rappresentare le azioni e passioni dell'uomo col gesto e col movimento regolato del corpo, onde fu detta Poesia muta, e Pittura parlante, riesce quindi mirabilmente a dipignere quasi in viva tela animata illustri fatti, belliche imprese, teneri affetti, semplici scherzi e giuochi, ond'eccita compassione, valore, gioja, e tenerezza.

to il titolo *Les Sauvages* è assai nota. Sul Teatro di Berlino veduto se n'è un esempio nell'ultimo coro dell'Opera *Montezuma*, che fu molto ben inventato. Dati gli ordini da *Cortez* del sacco e della distruzion della Città di Messico, escon furibondi gli Spagnuoli, il coro, che di Messicani è formato, fugge via d'ogni lato gridando: *Fuggiamo: Oh giorno orribile!* ec. I ballerini rappresentan soldati spagnuoli, che corron dietro alle donne fuggitive, le quali raggiunte si fermano, e due spagnuoli, che di raggiunger tentano una messicana, ballano un terzetto.

La Pittura non può senza una somma circospezione congiugnersi colla Poesia e coll' Eloquenza propriamente dette. L'espression degli affetti e delle passioni non è certamente tanto viva e patetica nella Pittura, quanto nella Musica; ma è più determinata e distinta. Perciò molto meno quella abbisogna del sostegno de' segni arbitrarj, di quel che abbisogni di sentimento la Musica. L'azione cade qui più distintamente ne' sensi, e l'aria del volto, le attitudini e i gesti dei personaggi danno alle passioni, con cui rappresentansi, quell'espression individua, che manca loro nella Musica. Per la qual cosa i soli Pittori cattivi fanno ricorso a una qualche

iscrizione, che fanno uscir dalla bocca dei lor personaggi; il vero stato, l'occupazione e l'azione d'ogni persona dee rappresentarsi soltanto per mezzo della Pittura.

Tuttavia egli è spesso difficile d'astrarre dalle azioni di tutte le persone, che hanno parte nell'operare, l'avvenimento, al quale si riferiscono. Sappiamo quel che ogni persona voglia in particolare, e qual condizion d'animo le competa; ma però non intendiamo la cagione perchè queste persone vi sieno, nè quale scopo le congiunga. L'idea dell'artista è fondata sopra un qualche avvenimento, o sopra una finzione, che sì facilmente non cade sotto de' sensi. In tal caso un'iscrizion breve animar può tutta quanta l'azione, indicando in poche parole il fine, a cui cospirano tutte quante le parti. Un esempio di questa sorta n'è il quadro di *Poussin*, che rappresenta un pastore ed una pastorella, i quali teneri e dolenti stan presso al sepolcro d'una pastorella, sul quale si legge quest'iscrizione *ET. IN. ARCADIA. EGO*. Queste poche parole dichiarano tutto il quadro insieme coll'oggetto dell'artista, che a gran fatica si sarebbe indovinato.

Le iscrizioni servon anche di mezzo ad unire la Poesia coll'Architettura. Dichiarano esse il fine e la destinazione d'un qualche

edifizio, che riconoscer non si può dalla sua forma esteriore. La Casa degl'Invalidi a Berlino ha questa bella ed energica iscrizione: *LÆSO . ET . INVICTO . MILITI*. Queste parole spiegano la destinazione dell'edifizio, e formano insieme l'elogio dell'illustre di lui Fondatore, che vuole che il guerrier ferito, ma invitto (1), passi il resto de' giorni suoi comodo e tranquillo.

L'Architettura in generale, in quanto ella spetta alle Belle-Arti, si dee riguardar solo come un'arte secondaria. Il bisogno di difendersi dall'intemperie dell'aria e delle stagioni sforzati ha gli uomini a fabbricarsi delle case; dove che tutte l'altre arti riconoscono dal piacere il principio loro. Laonde tutte le bellezze in Architettura subordinate esser deggiono, siccome già sopra 'avvisato abbiamo, alla prima di lei destinazione, cioè alla comodità e durevolezza. De' Pittori all'incontro, le cui opere non han bisogno d'aver l'ap-

(1) *Voltaire* rimprovera alla sua lingua materna d'esser ella inetta a brevi iscrizioni, e fra le altre ne arreca in esempio questa, che senza gran raggiri non si può dire in francese. La lingua tedesca ha da rimproverarsi molto meno di una tale inabilità.

parenza di solidezza, è stato già detto dover eglino dare alle linee loro un corso più libero; ed osservato si è che i più grandi artisti mettendo ne' loro quadri edifizj, li rappresentano per lo più in profilo, per porgere all'occhio una maggiore varietà, o se ciò non può farsi, interrompono le linee dure dell'Architettura con una nuvola, o con un albero, con cui cuoprono una parte dell'edifizio.

L'unione più difficile e quasi impossibile si è quella quando arti, che rappresentano bellezze in un ordine simultaneo, congiunger si debbano con arti, che rappresentano bellezze in una serie successiva. Quest'arcano ha riserbato quasi a sè sola la Natura. Congiunge ella nell'immenso suo piano per infiniti tempi e spazj illimitati nella più perfetta armonia le bellezze de' suoni, de' colori, de' moti, e delle figure. L'arte umana al contrario non può, se non impropriamente, e bensì per via delle decorazioni, congiungere la Pittura, la Scultura e l'Architettura colla Musica e colla Danza. Puossi cioè in un'Opera, secondo una favola nota, far sorgere per virtù magica dell'armonia una città intera, o un bel palagio, o fare starsene i ballerini come statue immobili, che poi a poco a poco

animati dalla Musica esprimano i loro primi sentimenti con moti di giubilo. Chi non vede poi, che queste congiunzioni non possono chiamarsi tali che in un senso improprio?

Dobbiamo tuttavia fare un' eccezione da queste massime generali. La Musica congiunge infatti l'armonia colla melodia, rappresentando l'una bellezze in un ordine simultaneo, l'altra in una serie successiva. Ma è facile d'intendere la cagione di questa eccezione. I suoni dell'armonia non son disposti insieme in uno spazio, ma tutti si riuniscono, sicchè noi non sentiamo più d'un suono solo composto, che poi successivamente si può cambiar con bell'ordine. Ma dove simultanee bellezze in uno spazio ordinar si debbono, come nella Pittura, nella Scultura, nell'Architettura, difficilmente cambiar si possono nella lor successione senza confondersi. La figura dello spazio stesso occupato dalle parti simultanee cambiar dovrebbesi succedendo con un bell'ordine; ma sarà difficile il trovar mai un mezzo di congiungere diverse figure in una successione continua senza mancare alle leggi della bellezza (1).

(1) Veggansi le *Lettere intorno alle Sensazioni*, dove per la ragion medesima si dubita della possibilità d'unire mai la melodia all'armonia ne' colori.

Il mio soggetto è oltremodo ancor fecondo; e non essendo io abbastanza iniziato ne' misterj delle arti, non mi arrischio però di penetrare più addentro nel santuario loro. Finisco adunque aspettando insieme co' miei lettori l'istruzione d'un Filosofo, che versatissimo negli arcani loro saprà con mente filosofica disaminarli, e palesarli al Mondo giusta la sua promessa.

DEL SUBLIME
E
DEL NATURALE
NELLE
BELLE LETTERE.

PARTE SECONDA.

Leggendo il Trattato di *Longino del Sublime* rincrescere molto ci dee che siasi perduto quello di *Cecilio* sopra la stessa materia: *Longino* infatti dice di esso, che con un' infinità moltitudine di esempj sforzato si è di darci un' idea del *Grande* e del *Sublime*, come se nessuno il conoscesse, e che negletto egli ha del tutto il più necessario, vale a dire i mezzi, che a questo *grande* e *sublime* conducono lo spirito nostro (1). Ma siccome *Longino* egli stesso di altro non si va

(1) *Cecilio* è biasimato da *Longino* d' aver impiegato molte parole per dire che cosa è il *grande* ed il *sublime*; ma egli è molto probabile che con quei lunghi discorsi non abbia esposto alcuna cosa soddisfacente: imperocchè se *Cecilio* data ci avesse una giusta idea del *sublime*, non avria *Longino* avuto motivo di condannarlo per non aver esso indicati i mezzi di giungervi; poichè

occupando che di quest' ultimo, supponendo il primo o come cosa che ognuno giusta l' opinion sua conoscer debba, o almeno sia stata da *Cecilio* notificata al suo *Terenziano*, ci manca una parte assai necessaria alla cognizion del *sublime*, cioè la chiara esplicazione di esso. Alcuni traduttori ed interpreti di *Longino*, che riparar vollero a questo difetto, non sembra che sieno stati in ciò molto felici.

Forse, secondo i principj stabiliti da noi ne' precedenti Trattati della natura de' sentimenti, e delle fonti delle Belle-Lettere in genere, ci riuscirà il dilucidar eziandio alquanto maggiormente l' idea del *sublime*, che, come dice *Longino*, forma l' eccellenza, e l' ultima perfezion del discorso.

Abbiam veduto, che il *bello proprio* ha i suoi limiti determinati, i quali oltrepassar non può. Se tutta l' estension dell' oggetto non

---

conosciuto che sia bene il *sublime*, essi mezzi trovansi poco meno che da sè stessi: e se *Longino* pretende che non sia desso un punto ignotissimo, molti forse non andranno d' accordo con essolui. Egli è vero, dice ingegnosamente il chiarissimo Lambert, che ponnosi allegare moltissimi esempj, ne' quali il *sublime* talmente spicca, che non può non essere conosciuto. Ma tutti

non si può comprendere in una volta dai nostri sensi, cessa egli d' essere *sensibilmente bello* divenendo *prodigiosamente*, o *smisuratamente grande nell' estensione*. Il sentimento, che eccitato allor viene, è bensì di natura mista, ma ha qualche cosa di rincrescevole per animi ben allevati, ed accostumati all'ordine ed alla simmetria; mentre i sensi ne scorgono finalmente i termini, ma non li possono se non difficilmente comprendere tutti insieme, e riunirli in un'idea ... Se i limi-

questi esempli non fanno che *mostrarcelo* senza *spiegarcelo*, senza darcene una definizione che sia adeguata, e che servir possa di base nella teorica al pari che nella pratica. Anche la luce si fa vedere a tutti; ma il *vederla*, ed il *conoscerla intimamente* sono due cose diversissime. Se dunque *Cecilio* si è adoprato tanto per esaminare che cosa è il *sublime*, non è questo ciò, di cui dovea *Longino* biasimarlo: e se non vi è riuscito, poteva esso contentarsi di commendare la buona intenzione, che *Cecilio* avea avuta.

Ma *Longino* vi è poi egli riuscito meglio di lui; e dopo di aver letto il suo Trattato siam noi forse meglio instrutti della natura e dell'essenza del *sublime*? Io per me non potrei dirlo; anzi conosco Critici grandi, i quali dubitano, che *Longino* abbia capito sè stesso: se non altro egli dura fatica ad ispiegarsi chiaramente quanto basta. Parecchi di quelli, che dopo di lui hanno scritto sopra le Belle-Arti, e sopra le Belle-Lettere, sonosi creduti in obbligo di ricercare una definizione

ti di una tal estensione si van sempre più distendendo, possono alla fine sparire affatto dai sensi; ed allora nasce il *sensibile immenso*. I sensi, che osservano qualche cosa insieme collegata, van errando intorno per comprenderne i termini, e si perdono nell' *immenso*. Quindi deriva, come accennato si è nel Trattato *Ricerche intorno i Sentimenti morali*, prima un ribrezzo, che totalmente c'investe, e poi qualche cosa di somigliante alla vertigine, che più volte ci obbliga di scosta-

---

più adeguata, e ciascun d'essi trovava successori, che credevano dover fare ancora delle ricerche nuove. Gli uni spiegavano il *sublime* con *espressioni*, che erano *grammaticalmente equivalenti*: volevano altri farlo conoscere dai suoi effetti; altri dalle occasioni, nelle quali convien impiegarlo; ed altri finalmente con termini, i quali aveano anche più bisogno che il *sublime* stesso di essere definiti. Se ne ritrovano ancora alcuni, i quali volevano farlo conoscere facendo una *enumerazione delle spezie*: e se presso tutti questi Autori si ritrova in qua e in là qualche tratto, che sembra che s'accosti a ciò che è essenziale, essi non vi si fermano, ma si perdono subito in idee, che non sono che *accessorie*, e che allontanano di nuovo dallo scopo, che bisognava proporsi: Si trovano pure certi Autori, i quali rinunziando a queste ricerche asseriscono, che il *sublime* debb' essere *sentito*, e non *definito*; cosa che sarebbe verissima, se fosse il *sublime* una semplice percezione.

re gli occhi dall'oggetto, L'Oceano, una pianura immensa, l' innumerabile stuolo delle stelle, ogni altezza e profondità prodigiosa, l'eternità, ed altri simili oggetti della Natura, che immensi sembrano ai sensi nostri, eccitano questa sorta di sentimento, che, siccome abbiamo già detto, riesce in molti casi di sommo diletto, ed in altri può diventare ancor fastidioso.

L' arte si serve parimente di questi sentimenti per la soavità loro, e s'ingegna di produrli coll' imitazione. L' imitazione del *sensibile immenso* nell' arte chiamasi semplicemente il *grande*. Non s' intende però una grandezza, che sia limitata; ma tale, che illimitata sembri, e possa eccitare un *soave ribrezzo*. Si ha nell'arte un mezzo particolare per eccitare questo sentimento, ove non è possibile il portarvi l' *immenso reale*. Si ripete ad eguali intervalli di spazio o di tempo un' impression sola, costante, uniforme; e ciò spesse volte. I sensi, che non raccolgono nè andamento simmetrico, nè niuna regola dell' ordine, secondo cui congetturar potrebbono il fine di quella ripetizione, danno in un' inquietudine, che rassomiglia al ribrezzo dell' immenso. Esempio n'è una colonnata diritta

nell'Architettura, ove le colonne sono simili, e discoste l'una dall'altra per eguali interstizj. Siffatta colonnata ha qualche cosa di *grande*, che sparisce subito interrottasi l'uniformità della ripetizione, o postavi in certi luoghi qualche cosa, che sporga in fuori. La ripetizione monotona d'un solo suono per intervalli eguali fa l'effetto medesimo in Musica, servendo ad esprimere il rispettoso, l'orrendo, il terribile. Nelle Belle-Lettere vi sono figure, che fan lo stesso, siccome l'accumulazione delle congiunzioni. Per esempio:

E le grida e'l furor degli uccisori,
E'l ciel tonante...

Inoltre:

E si sente, e ancor pensa!
E pieno di furore...

Klopstock.

Se in poter fosse stato Orlando pare
A l'Eleusina Dea, come in disìo,
Non avrìa per Angelica cercare
Lasciato o selva, o campo, o stagno, o rio,
O valle, o monte, o piano, o terra, o mare,
Il cielo, e'l fondo de l'eterno obblìo.

Ariosto.

Ovvero l'accumulazione de' verbi e parole principali senza congiunzioni. Un esempio

ne arreca *Longino* da *Senofonte* (1): *E urtando gli scudi urtavano, combattevano, uccidevano, morivano.* E l' *Ariosto* dice:

Stordito dall'arcion quel Re stramazza;
Non si rivolge Orlando a rivederlo,
Che gli altri taglia, tronca, fende, ammazza.

Già della pugna
Deciso era il destin. Già in ogni lato
Rotti i nemici, alle Romane spade
Più non offriano il petto; e il lor mostrando
Perduto ardire a mille segni espressi,
Cadean fuggendo, ed opprimean sè stessi:
Quando le furie sue portando in fronte
Il disperato Acronte
Tra i feriti destrieri;
Tra i cadenti guerrieri;
Urtando i fuggitivi,
Calcando i semivivi
Sforza gl' inciampi, apre le vie: da lungi
Chiama Romolo a nome: il giugne, e sfida
Con insano ardimento
Il vincitore a singolar cimento.

Metast. nel *Romolo ed Ersilia*
Atto III, Scena II.

(1) Nell'*Orazione per il Re Agesilao*, pag. 22.

E nella Scena III.:

Acronte a prova
Mostrò di quanto alla virtude e all'arte
L'impeto ceda ed il furor. Di sangue
Avido sol, senza curar difese,
Ei s'affretta a ferir: l'altro prudente
Veglia solo a' ripari, e lascia al folle
La libertà d'indebolirsi. Ansante
Il vede al fin men violenti i colpi
E più rari vibrar. Lo stringe, il preme,
L'incalza allor. Quei nol sostien, vacilla.
S'arretra, inciampa, e nel cader supino
Perde l'acciaro. Il vincitor sereno
Corre a lui, lo solleva,
Gli rende il ferro.

Un altro esempio ce ne reca *Longino* tratto da *Demostene*, ove le parole accumulate sono or colle congiunzioni, or senza: *Conciossiachè assai cose può far colui che percuote (alcune delle quali neppur saprebbe riferire quegli che percosso è), col sembiante, col guardo, colla voce. Quando come oltraggiante, quando come nimico, ora con pugni, ora con ischiaffi* (1). Il climace, che per gradi eguali

(1) Parole di *Demostene* nell'Orazione contro *Midia Anagicasio*, uomo fiero e potente, da cui esso *Demo-*

va via via crescendo, fa l'effetto medesimo, benchè egli piaccia anche per altre ragioni, che il recar qui non rileva.

Siccome dassi un *immenso* di quantità estensiva, il cui effetto abbiam ora descritto, dassi eziandio un *immenso di forza*, o quantità intensiva d'effetti somiglianti. Possanza, Virtù, Ingegno hanno l'*immenso* lor intensivo, eccitante altresì un senso di ribrezzo, ma che in oltre ha questo vantaggio di non finir mai, siccome alcuna volta suol accadere nell'*immenso estensivo*, in una sazievolezza e fastidio per certa uniformità, che ne stanca. Sì fatti oggetti sono altrettanto varj che grandi, e il sentimento ch'eccitano, siccome già nel citato luogo s'è rammentato, riguarda l'oggetto non misto; quindi è, che l'anima con tant'ardore vi si abbandona. Chiamasi d'ordinario *forte* il *grande intensivo*, e al *grande nella perfezione* si dà la denominazion particolare di *sublime*. Si potrebbe dunque dire generalmente, che ogni cosa ch'è, o

---

stene fu percosso nel Teatro mentre faceva l'ufficio di *Corago*, cioè di Direttore de'Cori. Lo accusò *Demostene*; ma ricevute poi tre mila dramme, desistette dall'accusa. *Plutarco Vite di dieci Oratori, in Demostene.*

sembra immensa secondo il grado della perfezion sua, si appella *sublime*. Chiamasi Dio l'Ente sublimissimo. Una verità dicesi sublime, che risguarda qualch'essere molto perfetto; come Iddio, l'Universo, l'Anima umana, ciò che è *d'un' utilità immensa all'uman genere*, o per iscoprir la quale si richiede un grand'ingegno.

Nelle Belle-Lettere, e nelle Belle-Arti la rappresentazione sensibilmente perfetta dell' *immenso* sarà grande, forte, o sublime, secondochè la grandezza riguarda o un'estensione e moltitudine, o un grado di forza, oppure in ispezie un grado di perfezione (1).

---

(1) La forma più semplice dell'esterna grandezza ci si offre ne'vasti ed illimitati prospetti presentatici dalla Natura; come è una spaziosa pianura, ove l'occhio non vegga confine, la indefinita espansione dell'Oceano, l'ampiezza del celeste Emisfero. Tutto ciò che è vasto produce l'impressione del *sublime*. E' però da osservare, che lo spazio esteso in lungo non fa impressione sì forte, come l'alto e il profondo. Sebbene un piano illimitato sia oggetto grande, pure un'alta montagna, a cui solleviamo gli sguardi, o un gran precipizio, da cui miriamo ciò che giace nel fondo, sono oggetti ancor maggiori. La maestosa grandezza del Firmamento procede dalla sua altezza congiunta all'indefinita estensione; e quella dell'Oceano non viene soltanto dalla sua vastità, ma ancora dal suo moto continuo, e dall'in-

Il sentimento prodotto dal *sublime* è composto. La grandezza a sè chiama tutta l'attenzion nostra; ed essendo questa la grandezza d'una perfezione, l'anima si trattiene con piacere in quest'oggetto, oscurandosi in essa tutte le idee accessorie: l'*immensità* ci desta un fremito soave, che tutti c'investe; e la *varietà* allontanando ogni sazievolezza sprona l'immaginazion nostra a penetrar sempre più e più oltre. Tutti questi sentimenti mischiansi nell'anima, si raccolgono in uno, e prendono una sola sembianza, che chiamiamo *am-*

---

vincibil forza di quella gran massa d'acque. Ovunque si tratta di spazio è chiaro che alla grandezza dell'oggetto richiedesi la vastità dell'estensione in una o in altra delle sue dimensioni. Tolgasi ad un oggetto ogni limite, e tosto si rende sublime. Quindi uno spazio infinito, una moltitudine innumerabile, un'eterna durata empion la mente di grandi idee.

Non è però l'illimitata estensione, come immaginarono alcuni, il fondamento d'ogni *sublimità*: conciossiachè molti oggetti appajono sublimi senza avere niuna relazione allo spazio. Di tal natura sono i veementi suoni; come sarebbe il fragor del tuono, o del cannone, il fischio de' venti, le grida della moltitudine, e lo strepito d'ampie caterratte d'acque. In genere poi osservasi, che tutto ciò che presenta l'immagine d'una gran forza messa in azione, eccita sempre idee sublimi; e forse questa ne è la più copiosa sorgente: di che non lascia dubbio l'idea di grandezza annessa ai tre-

mirazione. Volendosi dunque descrivere il *sublime* secondo l'effetto suo, dir si potrebbe esser egli il *sensibilmente perfetto nell'arte atto a destare l' ammirazione*.

Ogni perfezione, che colla grandezza sua trascende l' ordinarie nostre idee, che supera l' aspettazion nostra di un cert' oggetto, oppure sopravanza perfino quanto noi di perfetto immaginar possiamo, è un oggetto di *ammirazione*. La risoluzione d'un *Regolo* di tornare a Cartagine, tuttochè certo del supplizio che l' aspettava, è sublime, e desta ammirazione, perchè creduto non avremmo, che

---

muoti, alle eruzioni vulcaniche, alle grandi conflagrazioni, al burrascoso Oceano, alle traboccanti acque, ai venti tempestosi, ai tuoni, ai lampi, e a tutti gli straordinarj e impetuosi moti degli elementi. Nulla è più sublime che una gran forza e possanza. Un fiume, che povero d'acque a tortuosi giri scorra tra fiorite sponde, è oggetto bello e dilettevole; ma quando rigonfia, e scende impetuoso e strepitoso, diviene sublime. Dai lioni e dagli altri animali di molta forza son tratte le più sublimi similitudini de' Poeti. E l' incontro di due grandi Eserciti, com' è il più alto sfogo dell' umana possanza, così aduna in sè moltiplici fonti del sublime; ed è perciò stato sempre considerato come uno de' più grandiosi spettacoli, che possano presentarsi allo sguardo, od alla immaginazione. Vedi Hugh Blair *Lecture* III *Sublimity in objects*, e Soave *Del sublime*.

tanto possa sul cuor umano l'obbligo di mantener la sua promessa allo stesso inimico. La riconciliazion inaspettata d'*Augusto* con *Cinna* nella Tragedia famosa di *Cornelio*, fa lo stesso effetto, perchè dal carattere di questo Principe aspettato avremmo un procedere ben diverso. Nel *Canuto* di *Kroneck* non opera la grazia fatta ad *Ulfone* questo sentimento subito ed improvviso, perchè inaspettata ella non è dal carattere sommamente benigno di *Canuto* (1).

Finalmente gli attributi dell' Essere Supremo, che riconosciam nelle sue opere, destano l'ammirazion più stupenda per superar tutto quanto immaginar possiamo di grande, di perfetto, o di sublime.

Essendo il *grande*, e'l *sublime* di natura tanto affine, vedesi perchè gli artisti appoggino sì spesso al *grande* il *sublime*, preparandoci come per la impression sensibile del grande alla percezion spirituale del *sublime*. Ingrandiscon la misura, o i rapporti di quel-

---

(1) Se perciò *Canuto* potesse esser posto in tali circostanze, che la grazia fosse inaspettata, nè procedesse direttamente dal suo carattere generalmente buono, l' effetto ne sarebbe incontrastabilmente molto più forte. *Bibliot. di Belle-Lettere* tomo I, parte I, pag. 56.

le cose, che rappresentar ci vogliono come sublimi: Servonsi o d'uno splendore abbagliante, o d'un bujo che fa slontanare i termini; ma non mai di un lume moderato: Niun'immagine del *sublime* viene minutamente delineata; alcuni tratti aggrandisconsi iperbolicamente, gli altri rimangon indeterminati, acciocchè l'immaginazione si vada perdendo nella loro magnitudine:

.... Io stendo il mio capo alle nubi;
Il braccio nell'eternità....

Accompagnasi il *sublime* della Poesia col *grande* in Musica; *coll' artifiziale immenso* della ripetizione ec., non perchè ogni grande sia anche sublime, come d'ordinario si suol credere, ma perchè affini sentimenti si sostentano reciprocamente, e perchè il *grande* è quello appunto pei sensi esterni che è il *sublime* per l'interno: L'impressione adunque sul senso interiore dee rinforzarsi, accoppiandosi gli esteriori con una impressione analoga.

L'ammirazione nell'opere delle Belle-Lettere e delle Belle-Arti può essere di due sorte diverse, siccome la perfezione rappresentata da esse. Perocchè o l'oggetto, che si rappresenta, possiede in sè e per sè stesso proprietà tali, che ammirande sono, nel qual

caso l'ammirazione dell' oggetto riesce l'idea dominante nell' anima nostra; o l'oggetto non è in sè tanto straordinario, ma l'artista ha il gran talento di rilevare le proprietà sue, e rappresentarle d'un modo singolare e grande, allora l'ammirazione risguarda più l'imitazione che l' originale, più i vanti dell'arte che quelli dell' oggetto; ed essendo ogni opera una copia delle perfezioni del maestro, l' ammirazione in questo caso risguarda più principalmente l'artista e l' eminenti sue doti. Vi ammiriam la grandezza del suo spirito, l'alto suo ingegno, la ferace immàginazione, e altre facoltà della sua anima, cospiranti tutte ad un sì nobil fine, e il cui essere invisibile ha saputo manifestar nella sua opera. Quel che nell'arte, considerata qual arte, principalmente ci piace, è il riguardo ai doni dello spirito dell'artista, che si danno a vedere intuitivamente. S'essi dunque portano il carattere d'un ingegno sublime, o d' altro straordinario talento, destano l'ammirazione.

Questa divisione ci darà campo di decidere fino a qual segno il *sublime* ammetta l' espressione ornata, e in qual caso la rifiuti. Cominciereмo da quella sorta, ove l'*ammirazione* trae l'origin sua dall' oggetto stesso.

Le perfezioni dello stato esteriore son d'

un pregio troppo basso per essere ammirate dall' uomo saggio. Quindi a ragione ricchezze, onori, dignità, ed imperio senza merito escludonsi dal *sublime*.

Quelle cose (dice molto sensatamente *Longino*), *il dispregio delle quali si reputa qualche cosa di grande, non possono contenere niente di grande*. E infatti noi non ammiriam tanto coloro, che posseggono gran ricchezze, o cuoprono degli orrevoli posti, quanto quelli, che potendoli avere li rigettano per una nobile generosità. Quindi anche la rappresentazion loro nell' Architettura e nelle arti di decorazione può bensì essere splendida, superba e magnifica, ma non mai appartenere al *sublime*, se non per una *nobile semplicità*, cioè evitando tutto quello che sembra porre un gran pregio in questi vantaggi. Non la profusion delle ricchezze, non la magnificenza, ma una saggia indifferenza per queste cose solleva l' anima nostra, e le insegna a conoscere la sua propria dignità. Chi con esse cerca di grandeggiare, mostra d'averle in gran conto.

Le perfezioni corporee, come una forza di corpo straordinaria senza valore, una bella statura con un contegno poco significante, un bel volto, ma i cui lineamenti non mostrano

nè spirito, nè vivezza di sentimento, un agilità prodigiosa ne' moti delle membra ec. posson bensì risvegliare in noi un tenue grado d' ammirazione, ma non mai rapirci tanto, quanto la considerazione delle perfezioni dello spirito. Un grande intelletto, sentimenti elevati e poco comuni, un' immaginazion felice unita ad un acuto e sottile ingegno, affetti nobili e veementi, elevati al di là dalla comune sfera delle idee degli uomini, aventi di mira un ben reale, od apparente; insomma tutte le proprietà d' uno spirito grande, che ci sorprendono all' improvviso, rapiscon l'anima nostra, innalzandola come sopra sè stessa. L' *immenso grande* in lei, che per esserle inaspettato parer le debbe ancor *nuovo*, incatena sì fattamente l' attenzion della mente indebolendo ogni altra idea peregrina, che l'anima non trova passaggio alcuno ad altro oggetto; ma attonita per un qualche tempo questo solo contempla. Che se quest' impotenza di abbandonar l' oggetto, questo stordimento d' animo un po' più dura, chiamasi allora *stupore*.

Intanto comparar si può l' ammirazione quasi ad un lampo, che in un attimo abbaglia e sparisce, se la di lei fiamma trattenuta ed alimentata non viene dal fuoco d' un

tenero sentimento. Amando noi l'ammirato oggetto, ovver meritando egli la compassion nostra per qualche disastro avvenutogli senza sua colpa, va cambiando alternatamente nell' animo nostro l'ammirazione con quel sentimento più intimo; noi bramiamo, speriamo, e temiamo per l'oggetto amato o compassionato, ed ammiriamo la di lui grand' anima superiore ad ogni speranza e spavento. Se l'artista colla virtù sua magica può mettere in tale stato l'animo nostro, è giunto al colmo della sua arte, ed ha soddisfatto appieno al fine più alto e più degno delle Belle-Arti. Spettacolo grato agli Dei, dice un Filosofo antico, è il vedere un mortal virtuoso lottar colla Fortuna, sacrificandole tutto, fuorchè la sua virtù. *Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo Deus: ecce par Deo dignum*, vir fortis cum mala fortuna compositus (1)!

Queste sono adunque le principali spezie d'ammirazione, che nascer possono dall'oggetto stesso, senza che necessario sia il considerarvi le perfezioni dell'artista. Vediamo ora fin dove si accordi con esse l'esterior ornamento nell'espressione.

Il

(1) Seneca *De Providentia* c. 11.

Il vero *sublime* occupa talmente le forze dello spirito nostro, siccome già innanzi abbiamo indicato, che tutte le idee accessorie, che hanno qualche connessione con essolui, si dileguano; simile al Sole, che solo risplende oscurando col suo lume tutti gli astri minori. L'ingegno, e l'immaginazione nel momento che osserviamo il *sublime*, non possono neanche esercitar la lor funzione per guidarci ad altre idee, perchè non v'era mai nell'anima nostra connessa col *sublime*, o coll'oggetto d'ammirazione alcun'altra idea analoga, che ora in virtù delle leggi dell'immaginativa seguir dovesse naturalmente. Chi di ciò dubita, consideri soltanto, che secondo l'esposizion nostra l'*inaspettato*, il *nuovo* è una determinazion essenziale del *sublime*. Quindi nasce appunto quell'impression forte, che fa l'ammirazione nell'animo nostro, alla quale succede spesso uno stupore, un abbagliamento, o un'estasi.

Dal che appare, che col *sublime* di prima classe niun ornamento soverchio si comporti nell'espressione. L'amplificazione con idee accessorie non è punto naturale, mentre tutte retroceder debbono per così dire nell'ombre più spesse. Lo spartimento dell'idea principale snerverebbe colla lentezza sua l'ammi-

razione, non facendoci che a poco a poco sentire il *sublime*. Le similitudini poi, ed altre figure del discorso tanto meno posson avervi luogo, quanto che lo spirito e l'immaginazione, donde derivano, sospendono dinanzi al *sublime* le operazioni loro, dando all'anima nostra tempo di considerare attentamente l'idea tutta del *sublime*, per comprenderne tutta la sua grandezza. L'idea principale del *sublime* è propriamente quello, *Judicis argutum, quod non formidat acumen*. Si può dire di lui, *Volet hoc sub luce videri*; dove che delle idee accessorie vale l'*hoc amat obscurum*. Per la qual cosa l'artista rappresentando il *sublime* di questo genere servir si dee d'un' espressione semplice, senz' arte veruna, che lasci al lettore o spettatore più da pensare di quello che gli vien detto. Ella dee essere ancor sempre intuitiva, e ricondotta, s'è possibile, a casi singolari, acciocchè l'animo de' Lettori destato ne sia ed incoraggiato a riflettere.

Vogliamo schiarire questi pensieri con alcuni esempj. In questa proposizione: *Quel che Dio volle, fu*, v'è la stessa idea elevata, che ammiriamo in quel celebre: *Dio disse: Facciasi la luce; e la luce fu fatta*. Ma l'espressione di quella è astratta, e perciò non

sufficientemente animata. Quest' azione sensibile, *disse*, quest'unico oggetto, *luce*, rendon l'idea intuitiva e viva:

Reges in ipsos imperium est Jovis,
Cuncta supercilio moventis.

E' un pensiero sommamente sublime. Mettetevi poi *mente*, oppure *voluntate*, invece di *supercilio*; ovvero *regnantis* in luogo di *moventis*, tosto sparisce una parte della sublimità sua. Quel cenno onnipotente *supercilio*; quell'operazion sensibile *moventis* ci destano nella immaginazione la idea sublime d'un *Giove* di *Fidia*: noi vediamo l'Onnipotente per così dire a faccia a faccia,

Qui totum nutu tremefecit Olympum.

In questo passo d'*Orazio*:

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae;

il pericolo, in cui trovasi il Savio, è appieno descritto; ma lo stato dell'anima sua, che propriamente eccitar deve l'ammirazione, accennato viene con una sola parola, *impavidum* (1). Ponete:

(1) Una descrizione non dissimile da questa dell'anima grande ed eroica di *Scipione* è quella, che l'immortal *Metastasio* fa nel suo *Sogno*:

Si fractus illabatur orbis,
Justum & tenacem propositi virum
Impavidum ferient ruinæ.

Dov' è più l'ammirata sublimità? Quella circoscrizion .soverchia del soggetto trattiene troppo a lungo l'animo nostro, frettoloso e bramoso dell' esito, e vi spegne il fuoco dell' aspettazione.

Lo stesso si osserverà nel sacro Salmista, e segnatamente in quel passo, ov' egli espone un somigliante pensiero, e forse più degnamente ancora: *Propterea non timebimus, dum turbabitur terra, & transferentur montes in cor maris* (1). Il pericolo è qui descritto ugualmente che da *Orazio*, ma in un modo più conforme alla verità. E come mai si può esprimere più semplicemente, e senza veruno artifizio quell' effetto della fiducia in Dio, *Non timebimus*; a che l'Ebreo pure più di tre sillabe non adopra (2)?

Stelle, che fia! qual sanguinosa luce!
Che nembi! che tempeste!
Che tenebre son queste! ah qual rimbomba
Per le sconvolte sfere
Terribile fragor! Cento saette
Mi striscian fra le chiome; e par che tutto
Vada sossopra il ciel. No, non pavento.

(1) Salmo XLV.

(2) לא נירא

Osservisi di passaggio la scrupolosa scelta dell'espressioni di questi due grandi Poeti, se per altro comparar si possono insieme. *Orazio* descrive lo stato d'animo d'un Filosofo Stoico, il quale considerando, che il Fato è immutabile e necessario, si è renduto imperturbabile ad ogni funesto accidente di questa vita. Questi può bensì aspettare ogni male: le ruine del Mondo intero effettivamente cadongli addosso, *feriunt ruinae*; ma non si spaventa. Nessuna sciagura inopinata gli accade. Sta preparato a ricevere tutti gli avvenimenti del Fato. Il sacro Vate all'incontro parla dello stato dell'animo d'un giusto, che si riposa totalmente in Dio, e vi colloca ogni suâ speranza. Questi può sbigottirsi a vista d'un male imminente non preveduto; ma pensa a Dio: onde *non teme* (1).

(1) La sublimità della sacra eloquenza nasce dalle cose, dalle immagini e dai pensieri più che dalle parole. Qual Istorico profano può alcun poco accostarsi alla sublimità delle cose, e dei concetti, ond'è tessuta la narrativa del Pentateuco, e sopra tutto l'istoria della creazione del Mondo? Qual differenza di sublimità tra la Genesi e le Poesie di *Esiodo* e d'*Omero*? L'eruditissimo *Rollin* ha esaminato secondo tutte le regole dell'eloquenza, dietro la scorta del celebre *Herton*, il famoso Cantico di *Mosè*: *Cantemus Domino* ec.; e l'ha trovato di lunga man superiore a quanto avvi di più su-

Alcune cose sono di lor natura tanto perfette e sublimi, che abbracciar non si possono da nessun pensiero finito, da nessun segno degnamente indicare, nè da nessuna immagine, quali sono, rappresentare. Queste sono Dio, l'Eternità, il Mondo, e simiglianti. Qui dee l'artista ingegnarsi quanto può di trovare i segni più convenienti, che valgano a destar in noi quest' idee infinitamente sublimi. E tanto più sicuramente può farlo, quanto che la cosa significata resta ancor sempre maggiore del segno, di cui si serve; e però la sua

---

blime ne' greci e ne' latini Scrittori. L'inglese Giorgio *Bucanano* ha parafrasata l'eloquenza sublime de' Salmi di *Davide* svolgendone tutta l'energia nella sua versione latina, e molto meglio ha ciò fatto il dottissimo *Saverio Mattei* in buona parte de' Salmi da lui tradotti. Le traduzioni di questi Autori fanno capire agl'imperiti delle lingue orientali quali sieno le originali bellezze de' Salmi di *Davide*, che è l'*Alceo*, il *Pindaro*, l'*Orazio* degli Ebrei. Chi non resta sorpreso dall' immagine di quel passo tanto ammirato dal signor d'*Alembert*: *Super flumina Babylonis illic sedimus, et flevimus quum recordaremur tui Sion*? Non è questo passo infinitamente più patetico di quel *dulces moriens reminiscitur Argos* di *Virgilio*? Il libro di *Giobbe* è il più filosofico e sublime dell'antichità, e fin lo stesso Autore delle sofistiche quistioni su l'Enciclopedia non ha potuto non confessarlo. Nè *Solone*, nè *Licurgo*, nè *Numa*, nè *Minos* hanno dettate con più sublime eloquenza le loro

espressione, per quanto piena la prenda, sarà ancor sempre imperfetta. Il sacro Vate canta: *Domine in caelo misericordia tua; et veritas tua usque ad nubes. Justitia tua sicut montes Dei judicia tua abyssus multa* (1).

Haller canta dell'Eternità:

Il rapido pensier, che mille e mille
Volte sorpassa co' suoi voli il vento,
Il suono, il tempo, e l'indefessa luce,
Stanco s'arretra, o Eternitade, e i tuoi
Spazj infiniti misurar dispera.

Leggi di quel che ha fatto *Mosè* nel Deuteronomio. Il Cantico di Mosè *Audite caeli quae loquor* è la cosa più sublime che possa leggersi. Ne' libri di *Ezechiello* e di *Daniele* si veggono i vestigj delle più profonde e sublimi dottrine, e di un'allegorica animata eloquenza espressa per azioni e per simboli, che gli sconsigliati Deisti non capiscono, e perciò li disprezzano; anzi vi è una tradizione antica, che questi due Profeti sieno stati consultati da' più celebri Filosofi Pagani, come da *Pitagora*, e da altri. I Treni del Profeta *Geremia* sono un gran modello di Elegie flebili, e la Cantica di *Salomone* un illustre esempio di Egloghe allegoriche ai costumi di que' tempi. L'Eloquenza morale della Bibbia è senza comparazione più pura, più instruttiva, più consolante, e più sublime che non sono tutti i luoghi più ammirati di *Platone*, di *Epitteto*, e di *Antonino*.

(1) Salmo xxxv.

Non pare aver egli ritrovata con queste sublimi rappresentazioni la più degna misura dello stesso *immenso*?

Egli è un artifizio grande de' Poeti il risvegliare l'attenzione del lettore in que' luoghi, ove si dà loro da pensar molto, con cadenze interrotte, o terminazioni monosillabe del verso. Siffatte cadenze sospese agitano alquanto il lettore. Ei cerca la fine; e trova nel pensiero che attualmente ha dinanzi il modo di pensare egli stesso. Questi passi ne possono essere esempj:

Ne dubita, nam vera vides .....
Aen. III, 318.

Constitit Anchisa satus, et vestigia pressit
Multa putans .....
Ibid. VI, 330.

..... Manet imperterritus ille
Hostem magnanimum opperiens, et mole sua stat.
Aen. X, 771.

Supremamque auram, ponens caput, expiravit.
Vida.

Chino il capo, morì.
Klopstock.

Il *sublime* de' sentimenti, o l'eroico, che, siccome sopra osservato abbiamo, costituisce una spezie subalterna del *sublime* di primo

ordine, consiste in tali produzioni dell'animo nostro, che destano l'ammirazione. Se manifestando questi sentimenti s'introduce l'eroe stesso parlante, egli dee esprimersi quanto più brevemente e semplicemente è possibile. L'anima grande spiega i suoi sensi senz'apparato o pompa di parole, senza moltiplicare in inutili dicerie, ma con dignità e con forza. Egli è una perfezione maggiore quando i sentimenti nobili fatti ci sono quasi seconda natura, quando pensiamo, ed operiamo da grandi senza saperlo, e senza farcene un pregio particolare. Perciò piace quell'energica brevità nella risposta del vecchio *Orazio*: *Qu'il mourût*; *di Bruto in Voltaire*: *Brutus l'eût immolé*; quell' offerta d' amicizia senz' arte presso *Cornelio*: *Soyons amis*, *Cinna* (1)!

(1) Allo stesso modo *Poro*, allorchè fu fatto prigioniero da *Alessandro*, dopo una valorosa difesa, interrogato in qual guisa voleva esser trattato, risponde: *Da Re*. Questi ed altri simili son nobili esempj di questo *sublime* di sentimento. Se ad onta delle critiche circostanze veggiamo un uomo straordinariamente intrepido e fermo in sè stesso, superiore alla pena o al timore, animato da qualche grande principio al disprezzo dell' opinion popolare, del proprio interesse, del pericolo, o della morte, siamo allora penetrati da sublimissimo sentimento.

Tal è la risposta di quello Spartano, col quale un Persiano gloriandosi che la quantità delle frecce e giavellotti dell'armata persiana coprirebbe il Sole: *Noi combatteremo all' ombra*, gli rispose. E l'epitaffio di *Simonide* su i Lacedemoni rimasi morti alla battaglia delle Termopile, è pure di questa sorta:

Dic, hospes, Spartae, nos te hic vidisse jacentes,
Dum sanctis patriae legibus obsequimur.

Cicer. Tuscul. quaest. lib. I.

Questi guerrieri stimano appieno rimunerata la loro morte, purchè sappia Sparta essere caduti obbedendo essi alle sante leggi della patria.

Quanto immutabile è un'anima eroica ne' suoi sentimenti, e quanto è breve e forte il modo, con cui essa li dà a conoscere fatta la risoluzione, altrettanto fertile ed inesausta mostrar si dee nel riflettere alle sue azioni, incerta per anco qual via la virtù le imponga di seguire. Nè ostinatamente, nè a caso mai operar ella dee; ma quando il caso è dubbioso considerar con somma accuratezza tutte le ragioni, prima di muoversi a questa, o a quella parte. Riceve allora il sublime de' sentimenti il suo più bell'ornamento nell'espressione, tutto il calore dell'eloquenza im-

piegasi a dimostrare nel lor pieno vigore i motivi dell'una e dell'altra parte. L'anima irresoluta, come da tanti flutti agitata, ondeggia, e seco rapisce in ogni parte l'animo perplesso degli ascoltanti, sinchè alla fine, riconosciuta la voce della virtù, trionfa de' suoi dubbj, e libera fermando la risoluzion sua diviene inalterabile a tutti quanti gli ostacoli (1).

Dal *sublime* di quest'ultimo genere derivano i monologhi nelle Tragedie, che a' dì nostri, abolito il coro, son molto in voga. Il monologo d'*Augusto* nella Tragedia *Cinna* (2); di *Rodoguna* nella Tragedia di questo nome (3); d'*Agamennone* nella Tragedia *Ifigenia* (4); di *Catone* dell'*Addisson* (5); d'*Enea*

---

(1) Un'eroica virtù è la più naturale e più feconda sorgente della morale sublimità. Nondimeno in certe occasioni, in cui tace la virtù, e si spiega solo imperfettamente, se scopresi una straordinaria forza di animo, restiamo commossi dalla grandezza del suo carattere; ond'è che rattener non possiamo l'ammirazione alla vista di un rapido conquistatore, o di un cospiratore ardimentoso, quantunque siamo lontanissimi dal commendarli.

(2) Atto IV, Scena III.
(3) Atto III, Scena III.
(4) Atto IV, Scena III.
(5) Atto V, Scena I.

nell'Opera *Didone abbandonata* del *Metastasio* (1), son capi d'opera nella loro spezie. Tuttavia vengono tutti superati dal celebre soliloquio di *Hamlet* del *Shakespear* (2). *Hamlet* ha un sospetto fondato, che sua madre unitamente al nuovo di lei marito possa aver trucidato suo padre legittimo Re. Quest'idea lo rode tanto, e sì gli affanna lo spirito, ch'ei cade in una profonda melanconia. Risoluto di vendicar la morte di suo padre, ma non essendo ancor pienamente sicuro del fatto, quest'incertezza lo fa dar nella disperazione a segno tale di voler uccider sè stesso. Agitato da siffatti torbidi pensieri forma le seguenti riflessioni:

Fra l'essere e il non essere smarrito (3)
Lo spirto ondeggia. Qual di due più degna

---

(1) Atto I, Scena XVIII Ediz. di Parigi.

(2) Atto III, Scena I Ediz. di Londra del 1773, vol. X.

(3) To be, or not to be? that is the question. —
Whether 'tis nobler in the mind, to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or tho take arms against a sea of troubles,
And, by opposing, end them? — To die — to sleep —
No more? — and, by a sleep, to say we end
The heart-ach, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to; — 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die; — to sleep; —

Opra sarà? Soffrir con alma invitta
Di sorte avversa i venenati strali,
O l'intrepida man di ferro armata
Contro tutto lo stuol d'atroci pene
Quelle finir pugnando, e in un perire?
Ah che dissi perir? No, non è questo
Fuor che un dormir soave, un blando sonno,
Che da mille ne scampa orridi guai,
Retaggio dell'uman caduco manto.
Questo perir, questo dormire è degno
De' voti nostri. Ma sarà soltanto
Questo un dormir senza sognar pur anco?
Ah che i sogni funesti, i quai ne adduce
Il sonno della Morte, allor che sfatte
Son nostre membra, alto spavento a noi
Destano in petto, e ben ci fanno accorti,
Che meglio è tollerar, quantunque acerbo,

To sleep! perchance, to dream: — Ay, there 's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There 's the respect,
That makes calamity of so long life:
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor 's wrong, the proud man 's contumely,
The pangs of despis 'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes;
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would fardles bear,

Di lunga vita è disastrosa il giogo.
Se ciò non fosse, e chi patir vorria
L'onte, i capricci e la crudele sferza
Di ria Fortuna, i temerarj insulti
Dell'anime superbe, e de' potenti
Il tirannico impero, e chi le ambasce
D'uno schernito amor, l'abuso indegno
Delle sprezzate venerande leggi,
Deriso, oppresso, e calpestato il merto?
Chi fia sì folle, che apprestar potendo
A sè col ferro un immortal riposo,
Lunga età voglia di quest'aspra vita
Sotto il pondo languir gemendo invano?
Ma la tema di quel che a noi sovrasti
Dopo il morir, l'incognito paese,
D'onde nessuno ancor fece ritorno,
Disarmanci la mano, e fan che umili

To groan and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death:
That undiscover'd country, from whose bourne
No traveller returns; puzzles the will;
And makes us rather bear those ills we have,
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought;
And enterprizes of great pith and moment,
With this regard, their currents turn awry,
And lose the name of action.

Quaggiù soffriamo i più cocenti mali,
Anzichè gir troppo veloci incontro
A un incerto avvenir. Cotale istinto,
Ch'entro ci parla, di vigor ne spoglia,
De' più forti desiri il foco ammorza,
Pinto dimostra su gli uman sembianti
Il pallido spavento, e tronca in mezzo
Al suo bel corso la più forte impresa.

Fra tutte le spezie del *sublime*, quello delle passioni, quando l'anima colta viene in un subito da terrore, da collera, da pentimento, o da disperazione, domanda la più semplice e natural espressione. Un animo commosso è tutto pieno del suo affetto, ed ogni idea, che distor ne lo voglia, gli è un tormento. L'anima sotto la folla delle immagini, che in quel momento dell'affetto la sorprendono e stringono, è tutta in azione: frettolose quelle cercando tutte di prorompere, nè potendo la bocca esprimerle tutte in un tempo, s'arresta, ed appena proferir può quelle poche parole, che prime le vengono al labbro.

Che potea, per esempio, dir *Edipo* in quel terribil momento, che ai detti del vecchio cortigiano sentì decifrarsi tutto il segreto, e

cader sovra di sè quell'imprecazione orrenda, che fulminata avea contra l'uccisore di *Lajo?*

Oimè! oimè! Il tutto è già palese.

fallo *Sofocle* gridare. *Edipo*, a cui tanti oracoli, tante testimonianze e circostanze note erano, che sembran parte contraddirsi tra di loro, parte opporsi alla sua propria coscienza, apprende ora con ispavento tutte perfettamente accordarsi, ed esser lui il più infelice mortale che viva sopra la terra. *Oimè!* è l'espressione della Natura in quel primo stordimento: il sospiro, che il misero manda fuori mancandogli le parole, e la prima idea che poteva risvegliarsi di nuovo nell'animo d'*Edipo*, dovea riferirsi all'accordo di tutte le circostanze, *Il tutto è già palese.*

Seneca all'incontro, a cui questo non pare assai, fa smaniare diversamente il suo *Edipo*:

Dehisce tellus, tuque tenebrarum potens
In Tartara ima, rector umbrarum, rape.

Si vede che quanto più strepitose sono le parole, tanto più freddo rimane il cuore; perchè ci sembra d'udire il lussureggiante Poeta, e non lo sventurato *Edipo*.

Nel *Makbeth* di *Shakespear*, intesa da *Mak-*

duff la presa del suo Castello, e che quegli trucidato gli abbia la moglie e i figliuoli, cade questi in una profonda malinconia. Ei non ascolta l'amico che studiasi consolarlo, ma va sempre meditando i mezzi di vendicarsi. Alla fine prorompe in quelle terribili voci: *Non ha figliuoli!*

Queste poche parole respiran maggior vendetta di quello che avrebbe potuto farsi in un intero ragionamento.

Vinto da fraterna tenerezza e cordoglio *Giuseppe*, non potendosi più lungamente contenere dal darsi a conoscere a' suoi Fratelli, fatti partire tutti gli astanti: *Io son Giuseppe* (disse loro): *vive ancora mio padre?* Quali voci migliori poteva egli trovare, onde esprimere lo stato dell'animo suo, e dar loro a conoscere in un tratto esser egli quel *Giuseppe* maltrattato da essi, ma però lor fratello? Essi sbigottiti s'ammutolirono.

Longino ha osservato già, che spesso il vero sublime ottener si può col solo silenzio. *Il sublime* (dic'egli nella nona sezione del suo Trattato) *altro non è che l'eco dell' anima grande. Quindi è che ammiriam noi alle volte il solo pensar anche d'un uomo, benchè non dica parola; siccome il silenzio*

d' *Ajace nell' Inferno* (1), *che più di sublime ha in sè di quanto egli avrebbe potuto dire*. Questo silenzio facondo imitato fu da *Virgilio* (2), allorchè *Didone* ci rappresenta al parlar che falle *Enea* ne' Campi Elisj:

Illa solo fixos oculos aversa tenebat;
Nec magis incepto vultum sermone movetur,
Quam si dura silex, aut stet Marpesia cautes.
Tandem corripuit se se, atque inimica refugit
In nemus umbriferum.

Klopstock fra i moderni ha voluto anche nel suo *Messia* introdurre questo silenzio sublime là dove il penitente *Abbadona* parla ad *Abdiel* suo amico innanzi la caduta. Ma non ardisco decidere con qual riuscimento.

Questa muta eloquenza, se così chiamar la posso, congiunta al suo debito luogo col *sublime* delle passioni, può fare l' effetto più fortunato nell' animo d' uno spettatore attento (3).

---

(1) *Odissea* lib. XI vers. 563.

(2) *Aeneid.* lib. VI. vers. 469.

(3) L' eloquenza del silenzio ci dipinge l' eccesso delle violente passioni. Ne' funerali degli antichi Persiani, a' quali era vietato il piangere i loro morti,

Nell' *Edipo* di *Sofocle* (1) dice il Pastor Corintio ad *Edipo* in presenza di *Giocasta*, ch'egli può tornare liberamente a *Corinto*; che *Merope* non è sua madre, nè *Polibo* è stato suo padre; ma ch'esso Pastore l'ha trovato sul monte Citerone, e di là portato a Corinto. A tal novella dee scuotersi l'animo tutto di *Giocasta*, come al colpo di un fulmine: ora l'è noto pienamente il suo destino. L'aveva ella fatto espor su quel monte medesimo per timore che, secondo quello che l'Oracolo avea predetto, non uc-

perchè credevano che il pianto e le lagrime accrescessero la pena e la miseria de' defunti, e rendessero a danno di quelli nerissimo e freddissimo il fiume Stigio, che passar dovevano gli estinti; si servivano quei popoli dell' eloquenza del silenzio, piangendo i loro morti *silentio et mussitationibus*, come osserva Tommaso *Hyde* Istorico della *Religione Persiana*. Consimile eloquenza del silenzio in consimile occasione ci rappresenta *Omero* quando descrive *Priamo* Re de' Trojani, che si umilia ad *Achille* per ottenere il corpo dell'ucciso suo figlio *Ettore*, e dopo molto silenzio, e dopo una vaga descrizione patetica, che *Omero* fa del dolore, della meraviglia, della tenerezza, della compassione, dello stupore, che si vedevano nel volto di *Priamo*, de' Greci, e di *Achille*, cose che *Omero* magnificamente dipinge in tale occasione; allora poi comincia il loro discorso. Il Signor *Thomas* (*Essai sur les Eloges*) parlando di quel mesto ed augusto appara-

(1) Atto IV, Scena III.

cidesse un giorno suo padre *Lajo*. *Edipo* fu ritrovato su questo monte, ed è ora suo sposo. I detti oscuri di *Tiresia* con tutto quanto l'orrido arcano le si schiariscono in una volta. Ella ammutolisce, e stupida come statua si rimane. Mentre il suo figliuolo e marito va continuando le inchieste, qual disperazione non debbe allora manifestarsi ne' torbidi sguardi della infelice? Ma poi quando *Edipo*, che dilaniato si sente dai dubbj più crudeli, spinge la funesta curiosità sua fino a fare a lei stessa

---

to, che tra' Greci precedeva gli elogj funebri, dice, che in tali occasioni la prima eloquenza era quella che parlava a' sensi. Si dirizzavano certe tende, ove si portavano le ossa de' Guerrieri, che si esponevano alla venerazione pubblica, si coronavano, s' incensavano, si profumavano, si mettevano ne' carri ornati, e si portavano al suono degl'istrumenti a seppellire. Questa è quella eloquenza, dice il *Montesquieu*, *che esprime assai più di ogni discorso*. La Pittura, e la Scultura sono un corso compito della eloquenza del silenzio. Il famoso *Timante* avendo dipinto il Sagrifizio d'*Ifigenia*, fece veder velato il volto di *Agamennone* per meglio esprimere il suo dolore con tal artifizio, che fu una eloquenza di silenzio nella Pittura. Così il celebre *Rubens* espresse nel bel quadro di *Maria de' Medici* le sensazioni del dolore e del patimento nel parto della medesima, unitamente a quelle dell'allegrezza, del sorriso e della tenerezza.

una dimanda; ella si sveglia come da un fatal sonno, è confusa ed ansante risponde:

GIOCASTA (1)

Che disse mai? Tu non curarlo, e i vani
Suoi detti obblia.

EDIPO

No, dopo tali indizj,
Non vo' lasciare incerto il mio legnaggio.

GIOCASTA

Se la vita ti cale, ah per gli Dei
Non far cotale inchiesta. Il duol mi strugge.

EDIPO

Fa cuor. Quand'anche da tre età servile
Schiatta sortito avessi, infamia alcuna
A te non ne verrà. (1)

Io. Τίς δ' ὄντιν' εἶπε; μηδὲν ἐντραπὴς . τὰ δὲ
Ῥηθέντα βούλου μηδὲ μέμνησθαι μάτην.
Οἰδ. Οὐκ ἄν γένοιτο τοῦθ, ὅπως ἐγὼ λάβων
Σημεῖα τοιαῦτ' οὐ φάνω τοὔμον γένος.
Io. Μὴ πρὸς θεῶν, εἰπέρ τι τοῦ σαύτους βίου
Κήδη, ματεύσης τοῦθ'. ἀλὶς νόσους' ἔχω.
Οἰδ. Θάρρει. σὺ μέν γὰρ οὐδ', ἂν ἐκ τριτης ἐγὼ
Μητρὸς φάνω τρίδουλός, ἐκφαίνη κακή.
Io. Ὅμως πίθου μοι, λίσσομαι, μὴ δρᾶν τάδε.
Οἰδ. Οὐκ ἂν πιθοίμην μὴ οὐ τάδ' ἐκμαθεῖν σαφῶς.
Io. Καί μὴν φρόνουσα γ' εὖ, τὰ λῷστα σοὶ λέγω.

(1) *Edipo* pensa, che le difficoltà di *Giocastà* provengano da timore di scoprir nel marito viltà di natali.

GIOCASTA

Mel so. Ma pure
Mi credi. Lasciar star, te ne scongiuro.

EDIPO

Appagar non ti posso. Il tutto appieno
Mi giova rintracciar.

GIOCASTA

Ed io ti parlo
Pel tuo miglior. So ben quel ch'io mi dico.

EDIPO

Questo miglior già troppo omai m'è grave.

GIOCASTA

Oh sventurato! Deh non voglia il Cielo
Che tu mai giunga a risaper chi sei.

EDIPO

Alcuno guidi a me il Pastor. Frattanto
Costei gioisca di suo sangue illustre.

GIOCASTA

Ahi, ahi, meschino! Questo sol poss'io
Dirti; null'altro dal mio labbro udrai. (*parte*)

Così parla il vero *sublime* delle passioni.

Οιδ. Τὰ λῳστα, τοιγὰρ ταῦτα μ' ἀλγύνει πάλαι.
Ιο. Ὦ δύσποτμ', εἴθε μήποτε γνοίης, ὃς εἶ.
Οιδ. Ἄξει τις ἐλθὼν δεῦρο τὸν βοτῆρα μοι;
Ταν τήν δ' ἐᾶτε πλουσίῳ χαίρειν γένει.
Ιο. Ἰοὺ ἰοὺ δύστηνε. τοῦτο γὰρ σ' ἔχω
Μόνον προσεῖπειν, ἄλλο δ' οὐποθ' ὕστερον.

L'ammutolir di *Giocasta* finchè a lei indirizzata non è la parola, la disperazione dipinta ne' di lei sguardi feroci, le smanie, il tremor convulsivo di tutte le membra, onde una buona attrice accompagnar deve quest' orrido silenzio, metton in estremo terrore tutti gli spettatori, che l' impazienza d' *Edipo*, e lo sviluppo prossimo del grand' arcano tengono in una continua espettazione. Non sono in vero ancora informati del destino di *Giocasta*; ma i presentimenti sono tanto più terribili, quanto che vengono cagionati dal di lei contegno, dagli oracoli, e dai detti di *Tiresia*. Ella parla in fine. Ma quali accenti! che confusione!

Che disse mai? Tu non curarlo, e i vani
Suoi detti obblìa; ec.

Partendo poi, abbastanza ci dà a conoscere chiaramente qual fiero partito rivolga ella nell' animo, e di volo corra senza testimonj ad eseguirlo.

..... Questo sol poss' io
Dirti; null'altro dal mio labbro udrai.

Chi è, che ora non tremi per la vita di lei,

che coll'occhio non la siegua, e brami efficacemente, che venga sottratta alla sua disperazione? Solo *Edipo* è di sè stesso tant' occupato, che non sospetta verun male riguardo a lei. Parte, e sul principio dell'Atte quinto intendiamo pur troppo essere stato fondato il nostro sospetto.

Tanto basti del *sublime* di primo genere, dove la ragione dell'ammirazion nostra sta nella cosa stessa rappresentata. Forse troppo lungamente mi ci son trattenuto; ma il *sublime* dei sentimenti domandava di essere tanto più diffusamente trattato, perchè tra tutti gli esempj, che *Longino* arreca del *sublime*, non ve n'è forse un solo che a questa classe riferir si possa, trattone il silenzio d'*Ajace*, che veramente ad essa appartiene, e la nota esclamazione di questo Eroe:

O Giove Padre, deh disciogli omai
Dalla fitta caligine gli Achivi;
Manda il seren, la vista dona agli occhi,
E al lume, se ti piace, ci distruggi. (1)

Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ' ἠέρος υἷας Ἀχαιῶν,
Ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι.
Ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεὶ νύ τοι εὔαδεν οὕτως.
Iliad. lib. XVII, vers. 645.

che *Longino* apporta nella sua nona sezione.

La seconda spezie di *sublime* è quella, ove l'ammirazion nostra è più per l'arte della rappresentazione che per la cosa rappresentata: quindi, siccome sopra mostrato abbiamo, nasce più dall' ingegno e dai rari talenti dell' artista. L'oggetto spesso può esser tale, che nulla in sè contenga di grande, nulla di straordinario; ma noi vi ammiriamo le gran doti del Poeta, la sua fertile immaginazione, la gran forza d'inventare, la cognizione sua profonda della natura delle cose, de' caratteri, delle passioni, e l'elegante modo, con cui saputo ha manifestare gli eccellenti suoi pensieri. Un uomo, che moribondo giace in un campo di battaglia, e si dibatte, non è in sè stesso oggetto di ammirazione. Chi però non ammira l'ingegno d'un *Klopstock* nel dipinger un tale oggetto? La sua prima idea felice, onde un campo si asperse a' grandi concetti, si fu il descrivere non un uomo volgare, ma un Ateo in questo stato:

Il minaccioso vincitor che inoltra,
Il fremente destrier che impenna, il truce
Dell'armi suon, le disperate strida
De' guerrier moribondi, il ciel tonante

Spandono all'empio intorno atro spavento.
Da gran fendente stramazzato giace
Su tronche salme, e sbalordito crede
D'esser più presto a dileguarsi in nulla.
Pur si rialza, vive ancora, e pensa,
Che vital aure spira; incontro al Cielo
Con man gelida scaglia il proprio sangue.
Dio chiama urlando e bestemmiando a nome,
E di negarlo ancor si prova e sforza.

Messia lib. I, cap. IV.

Quel che i Pittori chiamano *fracasso*; il romor e lo schiamazzo d'un campo di battaglia, che con eccellentissimi tratti vien qui descritto, mettono in una somma agitazione l'animo dei Lettori. La disperazion rabbiosa dell'Ateo, che sente ora esservi un Dio, attrae in mezzo a tanto spaventevole fragore tutta quanta l'attenzion nostra, e ci riempie d'orrore e sbigottimento. Il terribile, l'orribile, che da ogn'intorno ci assale, l'immenso sensibile, che per ogni dove incontriamo, ci mette terrore sovra terrore, e sostiene in tal guisa il sentimento del *sublime*.....

Qual pensiero!
Dio chiama urlando e bestemmiando a nome,

E di negarlo ancor si prova e sforza (1).

Quanto elevata è quest'altra descrizione d' un moribondo!

L'occhio dell'uom ch'è presso a morte, un velo
Copre, ond'ei fiso guata, e nulla vede.
Per lui si chiude in tenebrosa ecclissi
E cielo e terra. Ei più non ode il suono
D'umana voce, nè de' cari amici
Il tenero plorar. Egli medesmo
Favellar tenta invan: la lingua snoda
A grave stento in doloroso addio.
Pigro sprigiona anelito dall'imo

---

(1) Una descrizione non molto dissimile da questa è quella, che il chiarissimo Cardinale *de Bernis* fa del Pirronista moribondo nel principio del Canto VII della sua *Religion vengée*.

. . . . . J'apperçois sous un humble berceau,
Un jeune homme éclairé par un pâle flambeau,
Il expire; à ses pieds une femme troublée
Soutient entre ses bras sa tête échevelée;
Sur son front, assiégé des ombres de la mort,
La jeunesse aux abois fait un dernier effort.
Il se lève, il s'écrie, et ses mains convulsives
Voudroient rompre les noeuds qui les tiennent captives;
Le cristal de son oeil rougit de mille feux;
Une foible sueur coule dans ses cheveux;
Il retombe, il palpite, et sa voix pénétrante

Petto; freddo sudor gli bagna il volto;
Lento palpita il cuor; s'arretra; ei muore.
Messin lib. I, cap. v.

Questa descrizione ha una gran rassomiglianza per l'intrinseco suo valore con quella tanto celebre serbataci da *Longino* dell'amor geloso di *Saffo* (1), di cui dice lo Spettatore inglese, che questo frammento di Poesia è pei Poeti ciò che per *Michelangelo* fu quel famoso antico tronco.

Rejette les secours d'une beauté mourante
Qui voudroit de l'amant, qu'elle mouille de pleurs,
S'approprier les maux et ravir les douleurs.
„ Laissés-moi, lui dit-il; je touche au dernier terme.
„ Mon corps est accablé..., mais mon esprit est ferme.
„ Helas! auriés-vous cru qu'au sein de nos amours
„ La mort osât trancher le fil de mes beaux jours!
„ La mort! nom odieux, dont frémit la nature;
„ Mais enfin c'est un nom qu'inventa l'imposture;
„ Des frayeurs de l'enfer mon esprit dégagé
„ Ne craint que la douleur, et non le préjugé.
„ O douleur! laisses-moi; tu consumes mes veines,
„ Un moment de ton règne est un siècle de peines!
„ Douter, souffrir, mourir, quel sort humiliant!
„ Mais la terre s'éloigne, et je touche au néant;
„ L'astre du jour recule, et je perds sa lumière;
„ Entre le monde et moi quelle immense barrière! etc.

(1) Osserva *Longino*, che i greci versi, co' quali *Saffo* dipinge il suo stato, rappresentano l'anima, il corpo, l'orecchie, la lingua, gli occhi, il colore di lei come cose, che vengono ad alterarsi e mancare,

Tutti siffatti oggetti, quali sono Morte, Campo di battaglia, Disperazione, non sono già nè in sè, nè per sè stessi degni d'ammirazione, riuscendo tali soltanto nella imitazione mediante l'ingegno dell'artista; ma essendo per natura loro orridi e spaventevoli, sostentano coll'*immenso sensibile*, che in essi è il sentimento del *sublime*. Laonde prin-

---

Esprime i moti contrarj della mente e del cuore. Essa arde, gela, ragiona, delira, è fuor di sè stessa, e prossima a morire. Si vede in lei non una sola passione, ma un cumulo e un concatenamento di passioni. Ecco l'Oda di *Saffo*, la quale è stata eccellentemente tradotta dal *chiarissimo Padre Giuseppe Maria Paganini* nel modo che segue:

Ben parmi a' numi ugual quei che, sedente,
A te rincontro, di vicin t'ascolta
Dolce parlante e placido ridente
Di volta in volta.
Ciò dentro al petto mi conquise il core,
Com'io ti vidi; mi serrò la gola,
Nè stupida omai può la lingua fuore
Snodar parola,
Sotto la gracil pelle a me cocente
Rapido serpe ardor; nulla più vedo
L'attonit'occhio; un sufolar frequente
L'orecchio fiede.
Gellido stilla a me il sudor; le membra
Tremano, e vien la faccia scolorita
Più che arid'erba, e presso a sfumar sembra
Spirito e vita.

tipalmente anche sogliono essere scelti dagli artisti.

Avvi però anche degli oggetti affatto indifferenti che non danno alcun soccorso all' artista, abbandonandone la cura di parerci sublimi, cioè di meritare la nostra ammirazione, alle forze del nostro ingegno. Un esempio di questa spezie è quel passo vantato da *Longino* in *Demostene*: *Ditemi: volete voi per avventura, andando attorno, domandarvi l' un l' altro che nuova c' è? Ora che cosa esser ci può più nuova di questa, che un uomo della Macedonia debelli gli Ateniesi, e governi gli affari de' Greci? Filippo è morto? No certamente; ma sta male. Che vi cale di ciò? Quando sia altro di lui, voi tostamente vi farete un altro Filippo* (1). Dove si trova qui il *grande*? Che cosa altro vi desta l' idea dell' *immenso*, senonchè lo spirito meraviglioso dell' Oratore, che sa tanto bene prevalersi delle più piccole circostanze, per animare e render forte e vigoroso il suo dire?

Non v' è ch' un' *Shakespear* che sappia tanto bene approfittare delle più comuni cir-

(1) Passo di *Demostene* nella prima Filippica.

costanze, rendendole con ingegnoso modo elevate. L'effetto di questo *sublime* dev'essere tanto più forte, quanto più inopinato sorprende, e la cagione di siffatte gravi e tragiche conseguenze meno era da noi preveduta per la sua picciolezza. Citeronne alcuni esempj dall'*Hamlet*. Avendo il Re ordinate delle feste per dissipare la malinconia del Principe, fra gli altri spettacoli vide *Hamlet* rappresentarsi la Tragedia *Ecuba*. La compagnia voleva stare di buon umore; perciò tutti lo lasciano. Ed ecco quali tragiche conseguenze ne cava *Shakespear* da queste innocenti circostanze.

Hamlet parla seco stesso:

Che schiavo miserabile e vile degg'io essere! Quel buffone infinge pene, si va sognando affetti; e l'anima obbediente alla fantasia opera infiammandogli il volto, bagnando di lagrime gli occhi suoi, alterando i suoi sguardi, e con voce ansante e moribonda sforzandolo a sospirare?... Per chi? Per Ecuba? Che importa a lui di Ecuba? Che importa ad Ecuba di lui? Ed ei può piangere? Oh! che farebbe, se quella passione egli avesse, che provo in me? (1)

(1) *Hamlet* Atto II.

Quanto maestrevole! L'esperienza insegna, che i malinconici ad ogni occasione, e spesso anche in mezzo ai sollazzi, tutt'all'improvviso trovano un passaggio alla dominante idea della loro tristezza; e quanto più si crede averneli distratti, tanto più vi s'imbattono di nuovo. Questa sperienza guidò l' ingegno di *Shakespear* ogni qual volta ebbe a ritrarre la malinconia. Il suo *Hamlet*, e il suo *Lear* sono pieni di simili inopinati passaggi, che destano lo stupor nell'udienza.

Nell' Atto terzo *Gildenstern*, stato già confidente di *Hamlet*, procura ad istigazione del Re d' indagare, e di saper la cagione della sua malinconia. Il Principe, che se n'avvede, si sdegna:

GILDENSTERN

Prence: Forse troppo temerario è il mio audire; ma il dover mio.....

HAMLET

Non t'intendo bene. Vuoi divertirmi? Ecco qui questo flauto, prendilo, e suona.

GILDENSTERN

Io non so, mio Prence.

HAMLET

Eh via, prendilo.

GILDENSTERN

Non so davvero.

HAM-

HAMLET

Te ne priego.

GILDENSTERN

Non saprei come fare.

HAMLET

Quest'è tanto facile, quanto il dire delle bugìe. Poni qua le dita, qua il pollice. Soffia poi colla bocca, e ne avrai degli amenissimi suoni. Pruovalo.

GILDENSTERN

Invan, mio Prence. Io non ho la capacità di trarne la menoma armonia.

HAMLET

E per chi mi pigli tu dunque? Vorresti trarmi dal cuore i suoni, che vi stanno entro segretamente riposti, e lo stimi agevol cosa. E in questo vil legno evvi un'amenissima voce, una musica divina, nè sapresti produrla? Credimi, amico: l'arte meno assai intendi di cavarmi dal cuore gli armonici di lui suoni ec.

Niuno, se non che un *Shakespear*, ardir può di portare in iscena siffatte comuni circostanze, perchè nessuno fuori di lui possiede l'arte di saper farne buon uso. Qual è lo spettatore, che non rimanga qui tocco e maravigliato tanto, quanto *Gildenstern*, il qua-

le, convinto dalla superiorità del senno ed accortezza del Principe, confuso e svergognato sen parte?

Volendo l'artista intuitivamente, e sensibilmente convincerci nella sua opera delle perfezioni, ch'ei possiede in un eminente grado, deve rivolger l'animo suo a quelle bellezze maggiori e principali, che valgano a ravvivare la rappresentazione. Que' piccoli tratti di pennello dimostrano bensì l'ultima mano del maestro, il suo studio e cura di piacerci: invano però si cercherebbe in essi quel *sublime*, che merita l'ammirazion nostra. Ella è un omaggio dovuto solo agli straordinarj pregi della mente. Questi in istrettissimo senso chiamansi *ingegno*. Dove dunque in un' opera dell'arte incontransi segni sensibili dell' ingegno, noi siam pronti a rendere all'artista quell'ammirazione, che gli è dovuta. Ma le altre circostanze di minor importanza, per esempio il compimento d'un'immagine, che appartengono bensì anche alla Pittura, ma non costituiscono parte alcuna essenziale di essa, dimostrano ben chiaramente l'opera e la fatica, che son costate all'artista; e noi siamo avvezzi a sottrar tanto dall' ingegno, quanto attribuiamo allo studio.

Vedesi adunque che in questo genere di

sublime l'artista è libero ad impiegare tutte le ricchezze della sua arte per render luminose quelle bellezze, che ha prodotte colla bella sua mente; e in ciò distinguesi questa spezie dall' altra, dovendosi dar la preferenza all' espression naturale, spogliata d'ogni arte; ma deve anche in questo reputare indegne dell' attenzione e cura sua quelle piccole grazie, che forse assai lungamente occuperebbero altre menti mediocri, non rigettandole però allora quando si presentano a lui da per sè stesse. Mi contenterò di addurne un solo esempio. Il sacro Salmista dice del Sole:

Ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo: exultavit ut gigas ad currendam viam (1).

Ambe queste similitudini sono al sommo sublimi, e specialmente nell'ultima trova *Hogarth* un pensiero analogo al famoso Apolline antico, caratterizzato sì egregiamente pel Dio del giorno dall'artista, colla prestezza, con cui egli sembra uscir fuori e scoccare le sue frecce, se mai frecce chiamar si possono i raggi del Sole. Se queste insigni bellezze fra le mani perfino di un maestro sì grande, co-

(1) Salmo XVIII, v. 6.

me *Rousseau*, non isparvero del tutto, quanto non perdettero almeno del sublime loro col pulimento troppo esatto? Ei pone:

Cet astre ouvre sa carriere,
Comme un époux glorieux,
Qui, dès l'aube matinale,
De sa couche nuptiale
Sort brillant et radieux.

L'Univers à sa présence
Semble sortir du néant;
Il prend sa course, il s'avance,
Comme un superbe géant.

Otto parole del testo originale trovansi qui distese in nove versi.

Nel resto dall'esplicazion nostra si fa palese, che questo secondo genere di *sublime* consister può e nei pensieri e nell'espressione; e 1. rispetto ai pensieri, tanto nell'intelletto, quanto nell'immaginazione, nelle comparazioni, sentenze, sentimenti, descrizioni dei caratteri, delle passioni e de' costumi degli uomini, e degli oggetti della natura; e 2.° rispetto all'espressione, nell'uso delle frasi, nella scelta di cotali aggiunti, che dichiarino le qualità più sensibili, nell'ordine e costruzione delle pa-

role, e finalmente nella consonanza ed armonia de' periodi; perchè con tutte queste bellezze può dar a conoscere l'artista i suoi non ordinarj talenti.

Non sarà bisogno d'avvertire, che spesso congiunti si trovano nelle opere dell'arte questi due generi di *sublime*. Nel Trattato *De' principj generali delle Belle-Arti* è stato già notato intorno l'imitazione, che il piacer nostro della rassomiglianza perfetta in un'imitazion artifiziale è di gran lunga maggiore che in una copia prodotta dalla Natura stessa; perciocchè allora frammischiandosi il riguardo che si ha per l'artista, il piacere viene ingrandito. Ora ciò vale non solo per l'imitazione, ma per tutte le bellezze in genere. Piaccion esse molto maggiormente, considerate anche come copie delle perfezioni dell'artista che le ha prodotte. Quantunque egli stesso studiar non deggia di spiccare, e far di sè pompa, vi resteran però sempre certe orme d'ingegno, che lo paleseranno opportunamente, e faran conoscere il gigante che le ha impresse. Quindi in più casi congiunger si può l'elevatezza del subbietto con quella dell'oggetto. Secondo poi che l'ammirazione risguarda più l'oggetto stesso, ovvero l'abilità dell'artista, l'espressione anche potrà es-

sere più o meno ornata; il che ne' casi particolari giudicar si dee dalla qualità dell'oggetto, e dall'intenzion dell'artista (1).

---

(1) Scelto che siasi qualche sublime oggetto, convien presentarlo in modo, che ecciti vivissima impressione; al quale uopo tre cose richieggonsi, *semplicità*, *brevità*, e *forza*. Intendo per semplicità quella che opponsi agli studiati e profusi ornamenti; e per brevità quella che esclude le superflue espressioni. Non è difficile assegnar la cagione, per cui un difetto che guasti le anzidette qualità, pregiudichi tanto al *sublime*. La commozion, che proviamo per qualche grande e maestoso oggetto, ne solleva oltre l'ordinario: cagionasi cioè in noi un gratissimo entusiasmo; ma che non è di sua natura durevole. Ora se mentre l'Autore ci ha innalzati nella descritta guisa, multiplica superfluamente le parole, se via via abbellisce il sublime oggetto che descrive, e cade finalmente in qualche abbellimento, che deprima la principal immagine, altera in un momento il tono dell'immaginazione, infievolisce la tension dell'animo, e sparisce il *sublime*, sebben possa rimanere il bello. Quando *Cesare* volgesi al piloto, che teme d'affrontar il mar burrascoso, e gli dice: *Quid times? Cæsarem vehis*; ci sentiamo rapiti pel coraggio di un uomo, che sino a quel segno riposa tranquillo su la sua fortuna. Poche parole bastano a produr quest'effetto. *Lucano* volle amplificare, e adornare il pensiere; ma a misura che lo distese allontanossi dal *sublime*, piegando finalmente alla turgida declamazione. Ecco le sue parole:

Sperne minas, inquit, pelagi, ventoque furenti
Trade sinum: Italiam, si cœlo auctore, recusas,
Me pete. Sola tibi causa hæc est justa timoris

Superfluo egli anche sarebbe il rischiarar con esempj tutte queste meditazioni, essendo il libro di *Longino* nelle mani di tutti, il

---

Victorem, non nosse tuum, quem Numina nunquam
Destituunt, de quo male tunc Fortuna meretur
Cum post vota venit. Medias perrumpe procellas
Tutela secure mea. Cæli iste fretique,
Non puppis nostræ labor est: hanc Cæsare pressam
A fluctu defendet onus, nec longa furori
Ventorum sævo dabitur mora, proderit undis
Ista ratis, nec flecte manus, fuge proxima velis
Littora, tunc calabro portu te crede potitum,
Cum jam non poterit puppi, nostræque saluti
Altera terra dari; quid tanta strage paretur
Ignoras? quærit pelagi cælique tumultu
Quid præstet Fortuna mihi! ec. (*Phars.* lib. v, v. 578.)

Oltre alla semplicità, e alla brevità ho detto richiedersi al *sublime* ancor la forza. Questa viene in gran parte dalla stessa concisa semplicità; ma suppone ancor qualche cosa di più, segnatamente un'accorta scelta di circostanze, che presentin l'oggetto nel suo pieno e più efficace punto di vista. Imperocchè ogni oggetto ha varj aspetti, sotto i quali può esserci presentato secondo le circostanze che lo attorniano; ed egli apparirà eminentemente sublime, allorchè queste circostanze saranno scelte felicemente, e tutte di gener sublime. Qui è riposta tutta l'arte dello Scrittore, e la difficoltà insieme di render sublime la descrizione. Se questa è troppo generale, e spogliata di circostanze, l'oggetto appare in una dubbia luce, e fa poca o niuna impressione su l'animo de' leggitori. Similmente se vi si frammischiano circostanze triviali od improprie, il tutto vien

quale puramente sembra occuparsi di questo secondo genere di *sublime*. Mio intendimento fu solo di rendere alquanto più chiara la nozion del *sublime*, di cui tanto diversamente parlasi nelle opere delle Belle-Arti e delle Belle-Lettere; e sarò ben contento, se in qualche modo vi sarò riuscito (1). Aggiungo solo alcune Annotazioni.

---

degradato. Una tempesta, a cagion d'esempio, è un oggetto sublime in natura. Ma per renderlo sublime nella descrizione non basta il dargli soltanto generali espressioni rispetto alla sua violenza, o descriverne i comuni effetti di rovesciar le piante e le case; convien dipingerla con tali circostanze, che empian la mente di grandi e terribili idee. Ciò è stato da *Virgilio* felicemente eseguito nel tratto seguente:

Ipse Pater, media nimborum in nocte, corusca
Fulmina molitur dextra, quo maxima motu
Terra tremit: fugere feræ; & mortalia corda
Per gentes humilis stravit pavor. Ille flagranti
Aut Atho, aut Rhodopen, aut alta Ceraunia telo
Dejicit.

Georg. I.

Ogni circostanza in questa nobile descrizione è l'effetto di una immaginazione riscaldata, e attonita alla grandezza dell'oggetto. Vedi *Hugh Blair Lecture IV. The sublime in writing*, e la Dissertazione intorno al *Sublime* impressa in Parma nel 1793.

(1) L'*Elvezio* (*De l'homme, de ses facultés, & de son éducation*, sez. VIII, cap. XIV,) distinguendo due sorte

Longino dice (nella sezione settima della sua Opera): *Insomma puoi sicuramente credere, che quello sia veramente bello e sublime, che piace sempre, ed a tutti.*

Perault non è contento di questo principio di *Longino*, e dice nella sua risposta alla nota undecima di *Boileau* sopra *Longino*: *Che secondo questa regola rare volte si troverebbe il sublime; perchè uomini di differente età, educazione, e costumi sogliono rappresentarsi molto diversamente la medesima cosa.* Mi pare, che *Perault* non abbia torto, se si parla del *sublime* del secondo genere. Vi vuole spesso una cognizion profonda degli arcani delle arti, per quindi poter intendere ed ammirare i talenti dell'artista. E quanto picciol è il numero di quegli uomini grandi, che la pos-

---

di sublimi oggetti, d'*immagine* cioè e di *sentimento*; sostiene che in entrambi debba ravvisarsi certo da lui così detto *inizial terrore*, vale a dire un'impression sì viva, che si approssimi alla dolorosa. In prova della sua opinione prende ad esaminare le immagini e i sentimenti confessati sublimi da *Longino*, da *Despreaux*, e da altri rinomati Critici: quindi acutamente studiasi di rinvenire in tutti il suo inizial terrore. Egli pare che l'*Elvezio* nell'Eloquenza abbia voluto introdurre il timore e la violenza, come *Hobbes* volea introdurre l'uno e l'altra in Politica.

seggono! Ma il *sublime* dell' oggetto, e principalmente il *sublime* de' sentimenti, dee certo muover tutti indistintamente subito che le parole s' intendono, colle quali si esprime. Anzi persone d' ordinario intendimento, purchè depravato del tutto non abbiano il sentimento loro, trovar deggiono tanto più maraviglioso il *sublime*, quanto più egli s' innalza al di sopra della maniera loro di pensare, e quanto meno creduto avrebbono trovarsi nell' anima umana cotali perfezioni... Si oppone: Non è stato su molti passi disputato dai più periti maestri, se da annoverar fossero al *sublime?* Questo passo, per esempio, della sacra Scrittura: *Dio disse: Sia fatta la luce* ec., indubitatamente appartiene al *sublime* di primo genere; eppure fu messa in dubbio da uomini eruditissimi la di lui sublimità. Dov' è dunque qui l' accordo, che vogliam riguardare come un contrassegno del *sublime* di primo genere?... Si rifletta però, che gli avversarj di *Longino* non hanno mai dubitato, che quel grande avvenimento, *Dio disse: Sia fatta la luce; e fu fatta la luce*, sia in sè sublime. Questo solo non han voluto accordare, che la mente del Legislatore sia stata di dire qualche cosa di sublime, cioè accordaron essi a questo passo la sublimità di pri-

mo grado, dubitando sol di quella del secondo. Vediam anche con nostra ammirazione nell' opere di controversia fatte su questo passo quanto poco i Critici convengano infra di loro. L' un partito grida sempre appellando alla sublimità dell'azione, e alla semplicità dell'espressione; l'altro trascorre ciò, e parla solo della mente del Legislatore, che, per parlar umanamente, non ha qui certo voluto fare sforzo particolare al suo spirito per produrre qualche cosa di sublime. Se spiegati si fossero, la disputa sarebbe stata decisa.

Longino non ha dunque sol ragione dicendo che quello sia veramente bello e sublime, che sempre piace, ed a tutti; ma si può anche, trattandosi del *sublime* di primo genere, invertere la sua proposizione, dicendo: Il *sublime* dover sempre, ed a tutti piacere. Le parole anche immediatamente seguenti dell' Autor greco danno a conoscere ch'ei parla propriamente del *sublime* di prima spezie, dicendo, ch'egli piace sempre, ed universalmente, tuttochè per altro arrecata non abbia in nessun luogo espressamente quest' essenzial differenza. Ei dice: *Quando in un gran numero di persone di differente età, di professione, d' umore e di voglie dissimili, tutti sono egualmente da un qualche passo commossi, que-*

sto giudizio, e quest' approvazione uniforme di tanti spiriti per altro sì discordi è una pruova certa ed indubitata, che esso abbia del grande e del meraviglioso.

Del resto siccome il *sublime* non si trova se non che nelle grandi e straordinarie facoltà della mente; così a giusto titolo si escluderà dal *sublime* sì dell' una, come dell' altra spezie quell' ingegno ordinario, che consiste nell' osservare in oggetti differenti una qualche relazione, che in sè stessa non è d'alcuna importanza. Quelle studiate antitesi, que' concetti epigrammatici, quell' ingegno sforzato ed artifizioso possono divertirci e ricrearci per qualche tempo, ma non destarci l'ammirazione, La possono anzi impedire, essendo un contrassegno d' una mente limitata e leggiera, che prende una osservata relazione di poco rilievo per cosa di somma importanza. Tali sottigliezze nell' esprimere le passioni sono affatto intollerabili. La mente più piccola in un affetto d'animo ha maggiore occupazione che di badare a simili relazioni di lieve conto, e di fermarsi su quelle. Non v' è ch' un animo indifferente, che spesso infastidito voglia prendere diletto di simili bagattelle.

Ciò però appartiene soltanto a un' ordinaria

acutezza d'ingegno. Avvenne un'altra nobile e grande, che ha per base non già vane rassomiglianze e frivole relazioni, ma verità feconde, e sentimenti veramente grandi. Un tale spirito elevato è una fonte feconda del *sublime* e del meraviglioso nelle Belle-Lettere. La passione stessa più veemente non esclude una qualche antitesi, che sovra alcuna importante verità o sentimento s'appoggi. I buoni Scrittori dell'antichità non conoscevan altra sorta d'ingegno, fuorchè questa vera, la quale piace, muove ed istruisce ad un tempo; in cui luogo alcuni de'lor successori introdotta hanno un'acutezza, che abbaglia più di quello che illumini. Esempj di pensieri sublimi espressi in questo modo sono:

La risposta d'*Alessandro* a quei detti di *Parmenione*: „ Io certo accetterei le offerte di „ *Dario*, se fossi *Alessandro*. Ed io ancora „ (gli disse il Principe), se fossi *Parmenio*„ *ne*. (1) „

---

(1) *Dario* Re di Persia offerì ad *Alessandro Magno*, contro cui guerreggiava, la metà dell'Asia, e una delle sue figliuole per moglie con ricchissima dote. *Parmenione*, uno de' Capitani di *Alessandro* disse: *Io certo* ec.; ed *Alessandro* rispose: *Ed io ancora* ec. Vedi *Curzio* lib. IV. cap. 26.

„ Chi non vuol paventar di nulla, (dice „ un antico Filosofo) impari a temer Dio„. Di là probabilmente è venuto quel verso sublime di *Racine*:

Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai point d'autre crainte.

Athalie Act. I, Scen. I.

Omnia terrarum subacta,
Præter atrocem animum Catonis.

Horat.

Neque Cato post libertatem vixit, neque libertas post Catonem.

Senec.

Tout étoit Dieu, excepté Dieu même; et le Monde que Dieu avoit fait pour manifester sa puissance, sembloit être devenu un temple d'idoles.

Bossuet *Hist. Univ.*

Dritto ha su l'uom del paro il cielo e il nulla.
Parte di lui l'Arbitro sommo al regno
Eterno ha destinato, e parte a' vermi.
L'uom tra gli Angioli tiene e i bruti il mezzo:
Ei sopravvive a sè, muore, e non muore.

Haller.

Donde uscì l'uom? Per riputarlo un Dio
Picciolo è troppo, e troppo grande ancora
Perch'ei s'abbia a stimare opra del Caso.

Lessing.

Tra mille pene e affanni
E' già trascorso il fior de' miei verd'anni.
Per la virtù immaturo
Ancor mi sento, e per morir maturo.

Lo stesso.

Diviso infra di lor s'hanno il governo
Del Mondo intero Pregiudizio e Moda:
Questa l'esterno regge, e quel l'interno.

Dusch.

Esempj d'antitesi patetiche, ossia risveglianti le passioni:

Ahi, come giace abbandonata e sola
L'alma Città, dov'ebbe albergo e sede
Sì folto e spesso in prima il Popol santo!
Ella sì grande in fra le genti, or siede,
Poichè'l nemico ogni suo ben le invola,
Vedova sconsolata in negro ammanto.
D'ampie Provincie la superba tanto
Regina è fatta tributaria ancella.

Treni di Geremia v. 1.

Hannibalem pater filio meo potui placare. Filium Hannibali non possum... Vultum ipsius Hannibalis, quem armati exercitus sustinere nequeunt, quem horret Populus Romanus... tu sustinebis?... Deterreri hic sine te potius, quam illic vinci. Valeant apud te meæ preces, sicut pro te hodie valuerunt.

Tit. Liv. lib. XXIII. num. 9.

Leve-toi, triste objet d'horreur et de tendresse;
Leve-toi, cher appui, qu'espérait ma vieillesse:
Viens embrasser ton Pere! Il t'a du condamner:
Mais s'il n'étoit Brutus, il t'alloit pardonner.
Va, ne t'attendris point; sois plus romain que moi;
Et que Rome t'admire en se vengeant de toi.

Brutus Atto V, scena 7.

Il *sublime* in generale, ed in ispezie quello di primo ordine, va sì strettamente congiunto coll'espression naturale, ossia semplice, siccome sopra già accennato abbiamo, che inutile non sarà il ricercare in che consista una tale *naturalezza*, e qual sia l' uso che dee farsene nelle opere delle Belle-Lettere. Vogliamo rintracciar prima l'idea, che si suole unire a questa parola.

La semplicità è incontrastabilmente un attributo necessario della *naturalezza*. Tostochè

chè l'espressione è sottile, vivace, di molt' energia, o di gran facondia, se le può assolutamente negare questa *naturalezza*; ed in ciò il *sublime* è opposto nella espressione a ciò che dicesi *naturale*. Ma non basta questa semplicità: convien che sotto questo semplice esteriore nascoso sia un bel pensiero, una qualche verità importante, un nobile sentimento, o un qualche affetto, che schiettamente si svela. In un'espressione puramente semplice ci rimaniam senza sentimento; ma quando poi un bel pensiero risiede qual anima nobile in un tal corpo negletto, penetrato ci sentiam il cuore da un dolce sentimento, che ci fa lieti esclamare: *Quest' è ben naturale!* I costumi, che a' dì nostri regnano alla campagna, sono spesso i più semplici. Sono però tanto *ingenui*, quanto quelli degli Arcadi Pastori, e degli altri cittadini dell' età dell' oro, che forse non sono stati giammai, fuorchè nella immaginazione vaga de' Poeti? E qual altra è la ragione di questa differenza, se non che i sentimenti nobili, attribuiti a questi ultimi, congiunti alla semplicità lor esteriore?... Forse dunque si potrebbe stabilire la seguente dichiarazione: *Quando un oggetto vien concepito in una maniera nobile e bella, o sotto un aspetto che interessa, e vien*

espresso con segni semplici, questa espressione chiamasi naturale.

Questa spiegazione converrebbe infatti perfettamente a tutti quegli esempj, ove la persona, nella cui bocca mettesi il *naturale*, effettivamente ha pensieri nobili, belli, importanti, e gli spiega colla maggiore semplicità di segni. *Virgilio*, per esempio, dice nell' Egloga sua terza:

Malo me Galatea petit, lasciva puella,
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.

Quest'è una somma *naturalezza*. L'asconder-si che fa *Galatea*, non par che un giuoco innocente; ma egli è un amor tenero: *lasciva puella*. Con quest'amabil giuoco alletta ella il pastorello a seguirla dietro ai salci. Meglio non potea dargli a conoscere la sua segreta passione (1).

---

(1) Il discorso, che *Virgilio* mette in bocca a *Niso*, allorchè vede *Eurialo* amico suo nelle mani de' *Rutoli* che stanno per ferirlo:

Ne, me, (adsum qui feci) in me convertite ferrum,
O Rutuli; mea fraus omnis: nihil iste nec ausus,
Nec potuit: cœlum hoc & conscia sidera testor.

Revenez, charmante verdure:
Faites regner l'ombrage et l'amour dans nos bois:
A quoi s'amuse la Nature!
Tout est encore glacé dans le plus beau des mois!
Si je viens vous presser de couvrir ce bocage,
Ce n'est que pour cacher aux regards des jaloux,
Les pleurs que je repand pour un Berger volage;
Ah! je n'aurois d'autre besoin que vous.

(bis)

Gioanni il giocondo, Saponajo presso il Si-

Tantum infelicem nimium dilexit amicum.

è naturale da un capo all'altro, ed è la pura espression del suo cuore: Vede il suo amico vicino ad essere scannato; vuole che il colpo piombi sopra di sè: Per questo ripete tante volte: *Son io; eccomi qui*: Fa un'apostrofe a' *Rutoli* per invitarli a maggior attenzione: Si addossa tutto il delitto: *Son io*. Pruova in una sola parola, che il suo amico non ha fatto cosa alcuna: La sua prova è, ch'egli non ha potuto far nulla: Giura per lo cielo, che mostra con l'atteggiamento, *cælum hoc*: E finalmente lo compiange dolorosamente, che l'avesse troppo amato: Non si pensa nè a *Virgilio*, nè al suo ingegno, nè alla sua elocuzione: Non si pensa altro che a *Niso*: si vede lanciarsi, s'odono le sue grida, si veggono i suoi gesti nella sua disperazione. Tutto non solo è ingenuo, ma in oltre v'è quella facilità, quella morbidezza, e quel non so che di vita, che non si ritrova altrove che nella verità; ed è quello appunto ch' io chiamo *naturalezza*. Vedi *Batteux Principes de la littérature*:

gnor di *Hagedorn*, dà colle più semplici espressioni a conoscere lo stato dell' animo suo tranquillo, la sua contentezza, la sua applicazione alla fatica, e la sua fidanza nella Provvidenza divina. Mostra egli tutti i sentimenti d'un Filosofo senza una vana ostentazione di parole; senza massime profonde, o gravi sentenze confonde il suo ricco vicino. Tutto il suo andamento è naturale.

L'iscrizione su la Vacca di bronzo di *Mirone*:

Perchè, o Bifolco, arretri? e perchè mai
Forte gridando e me pungendo vai?
Me di Miron foggiò la dotta mano,
E ch'io seguir ti voglia aspetti invano.

è naturale per questa stessa ragione, perchè pare a prima vista essere una pura narrazione, ma infatti ella è una lode ben lusinghiera per l'artefice (1).

(1) Anche lo schernitore alcune volte sotto l'apparenza d'un narrator innocente nasconde il suo disegno, per render quindi più mordace la sua beffa. Biasimo e lode fanno una breccia tanto maggiore, quanto meno palesano il lor disegno, e quanto più, per così dire, sembrano nati a caso.

La Fontaine perduta avendo la sua cara benefattrice Madama *Lasabliere*, incontra per istrada il Signor *d' Hervart* suo amico: „ Si- „ gnor *la Fontaine* mio dilettissimo, disse „ questo verace amico, ho inteso con mio „ sommo rammarico la disgrazia, che v'è „ accaduta. Voi avete abitato in casa di Ma- „ dama di *Lasabliere*; ma ella non vi è „ più. Ardisco offrirvi la mia casa, se l'ag-

---

On dit, que l'Abbé Roquette
Prêche les sermons d'autrui.
Moi, qui sçais qu'il les achête,
Je soutiens qu'ils sont à lui.

Boileau.

Huissiers, qu'on fasse silence,
Dit en tenant audience
Un Président de Baugé.
C'est un bruit à tête fendre:
Nous avons déjà jugé
Dix causes sans les entendre.

J. B. Rousseau.

La lode piglia alle volte le sembianze del biasimo, ed è tanto più lusinghiera:

Hélas! qu'est devenu ce tems, cet heureux tems,
Où les Rois s'honoroient du nom de fainéants?

Siccome per lo contrario il biasimo sotto l'apparenza di lode riesce coll'ironia più acerbo.

„ gradite. Vi vengo appunto, rispose *la Fon-*
„ *taine*.„

Paolo Werner, già Sergente (nella *Fortuna de' Soldati* del Signor *Lessing*) vuol persuadere il dimesso suo Maggiore ad accettare qualche denaro.„ Lo fo su l'onor mio! Solo „ per interesse, sì, credetemelo, solo per in-„ teresse, dic'egli... Pensando io alle vol-„ te, come te la passerai nella tua vecchiez-„ za, quando squarciato avrai il corpo di „ brutte ferite, quando privo di tutto sarai „ costretto d'andar mendicando? Allor subito „ pensava: No, tu non v'andrai; ma farai „ capo al Maggior *Tellheim*: egli teco divi-„ derà fin l'ultimo soldo, egli ti somminis-„ strerà il necessario, e più ancora; tu mor-„ rai da bravo al suo fianco„. Il Maggiore pigliatolo per la mano, e stringendogliela: Amico, gli disse, hai tu ancora questo pensiero?„ No, io non l'ho più, rispose il ge-„ neroso *Werner* ---. Chi non vuol pigliar „ da me nulla di quel ch'io ho, quand'è desso in bisogno, quegli non vuol neppur dar-„ mi nulla di quel che ha, allor quando io „ mi trovi nella necessità„.

Generalmente la *naturalezza del carattere morale* consiste nella semplicità dell' esteriore, che senza volerlo palesa una interna dignità

in una ignoranza del costume del Mondo, in una non temenza di false interpretazioni, in quella persuasione, che non ha per fondamento sciocchezza e difetto d'idee, ma generosità, innocenza, bontà di cuore, e quella fiducia amorevole, che altri non ci vorranno più male di quello che noi loro vogliamo. Se dunque consideriamo tutte le operazioni degli uomini come segni dell'interna loro moralità e dignità, qui pure richiederassi per la *naturalezza* una semplicità di segni con dignità ed importanza della cosa significata.

Lo stesso si vuole intendere della *fisonomia naturale*, che è di tanto giovamento ai Pittori ed agli Scultori. Questa è ciò che nell' esterno vedesi di non ricercato e senz'arte, e che senza deliberata intenzione fa mostra dell' interiore eccellenza. Essendo i lineamenti, i sembianti, e i moti degli uomini segni delle passioni e sentimenti loro, ed indicando ogni lineamento del volto una certa inclinazione, ed ogni aspetto un movimento del cuore, che a lui corrisponde; al complesso de' lineamenti e de' moti attribuirassi il carattere della *naturalezza*, quando questi palesino senza affettazione, senza pretensione, insomma senza volerlo o pensarlo un sistema felice, e ben armonizzato d'inclinazioni e di sentimenti.

Quindi la naturalezza nel carattere del fanciullo, allorchè fra i lineamenti, uniformi per altro d'un volto fanciullesco, spuntan teneri germogli di soavità, amore, innocenza e benignità. — La *grazia* (1), ossia *la bellezza*

---

(1) La *Bellezza* nasce dalla proporzione e dalla simmetria, che s'incontra tra le parti materiali e corporee; e la *Grazia* si genera dall'uniformità de' moti interiori cagionati dagli affetti e dai sentimenti dell'anima; onde quando non v'è che una simmetria di parti corporee, la bellezza, che ne risulta, è una bellezza senza grazia; ma allora che a questa bella proporzione s'aggiugne ancora un ragguaglio, un'armonia di tutt'i moti interni, che s'uniscono ed animano le azioni, allora, dico, si genera questa grazia, che si ammira nelle persone le più garbate, e senza la quale la più bella proporzione delle membra non è nell'ultima perfezione. Parimenti allora che questa uniformità di moti appare sovra facce men belle, e i cui lineamenti non sono finiti, non si lascia d'ammirarli, perchè vi si vede della grazia; e poichè le bellezze spirituali sono più eccellenti delle corporee, si preferiscono quasi sempre le persone, di cui la bellezza del corpo è mediocre, ma che ha della grazia, ad altre persone, che saranno di bellezza maggiore, ma prive o scarse di grazia. Laonde se ben *Quinzia* in *Catullo* fosse più bella di *Lesbia*, nondimeno questa aveva una cert'aria e un certo garbo, che la rendeva più dell'altra aggradevole. Per convincerci che la grazia è un moto dell'anima, basta osservare, che nel veder una bella persona si giudica tosto della sua bellezza pel giusto ragguaglio, che v'ha tra le parti del suo corpo; ma non si giudica della sua grazia s'ella non parla, non ride, e non fa qualche altro moto.

sublime nel moto, va similmente congiunta colla *naturalezza*, quando tutti i moti della leggiadria schiettamente, e in un modo facile e soavé vanno scorrendo, e senza deliberata volontà, e fin anche senza avvedersene danno a conoscere che i principj dell'anima, le commozioni del cuore, onde siffatti spontanei movimenti derivano, procedono altrettanto liberamente, e con altrettanta soavità insieme concordino, e si sviluppino senza artifizio. Quindi l'idea della innocenza e della semplicità morale è sempre altresì congiunta colla sublimità della grazia —. Quanto più questa bellezza nel moto sembra originata da intendimento, ed essere un'opera di deliberazione, tanto più si va scostando dal *naturale*, e riceve il carattere del *ricercato*, e se i moti interni ad essa non corrispondono, dell'*affettato* —. Non v'è niente tanto insipido, quanto una *naturalezza*, o semplicità nell'esteriore affettata, che riconosciamo aver de' disegni premeditati e delle ideate pretensioni. Al contrario poi se la semplicità ne' moti scopre disattenzione e mancanza di sentimento, si chiama stupidità, e se accompagnata in oltre sia da negligenza, costituisce la *goffaggine* —. Generalmente dunque, secondo queste considerazioni richiedereb-

besi sempre all'indicata *naturalezza* semplicità senza arte nell'esteriore, e dignità od importanza nell'interno.

Troviamo però degli esempj, che chi dice qualche cosa d'un'aria naturale, più non ci pensa di quel che suonino le parole; e che l'interno, almeno dal canto suo, non ha maggiore dignità di quel che abbia l'esterno: ma gli ascoltanti per altre circostanze possono viemeglio pensarvi, e ricavare da quelle stesse parole, che sembrano indifferenti delle notabili conseguenze. Nel *Giorgio Dandino di Moliere* racconta *Lobino* a *Dandino* stesso senza conoscerlo gli amoreggiamenti di sua moglie, e gli raccomanda di badar bene che non giunga *Dandino* a saperlo. Partendo gli grida pur dietro: *Tieni almen cucita la bocca.* Situazione ben naturale. *Lobino* non ha alcuna intenzione cattiva, se non quella di cicalare un poco; e in tal guisa desta la gelosia di *Dandino*.

Quel passo noto di *Gellert* nelle sue *Favole e Racconti*, libro II:

Che diceste, signor Padre? Vi siete sbagliato, ch'io non abbia che quattordici anni. No; quattordici, e sette settimane; è molto naturale, perchè *Federica* senz'avvedersene scopre i segreti voti del suo cuore. Vuol convincere

il Padre, che sbagliato si è di sette settimane, e mostra quindi quanto accuratamente ella sa fare i conti. Manifesta dunque contra la propria intenzione più di quello che ha voluto dire; e tuttavia la sua risposta chiamasi naturale.

Così ci sfugge alle volte per precipitazione qualche parola schietta di bocca, con che scopriamo un segreto nostro importante. In una società di donne, che si ricreavano insieme novellando sul gusto della *scommessa* di tre *Comari*, raccontava l'una, essendo la volta di parlare venuta a lei, di qualcheduno, che finse d'andare in viaggio, e terminò così il suo dire: „ Incontanente s' aperse la por„ ta; e chi altri esser potea se non che suo „ marito? „ Suo marito! — Risposero le „ altre sbigottite; suo marito! — diss' ella „ tutto in fretta: mi credea fin anche dover „ morire dallo spavento ".

Se questo accade nell' ardor dell'affetto, la manifestazione naturale de' suoi più intimi pensieri può cagionare un effetto molto tragico. Nel *Romeo e Giulia* del Signor *Weissen* ritrovasi un tratto di questa sorta. La Contessa *Capellet*, affatto aliena dall' immaginare che *Giulia* sua figlia innamorata sia di *Romeo*, che anzi ha ragione di credere ch' ella

cotanto l'abbia in odio quanto l'ha tutta la di lei famiglia, e lo perseguita per aver ammazzato *Tebaldo* lor parente (della cui morte *Giulia* si mostra inconsolabile, dove che era propriamente sconsolata per la lontananza di *Romeo*), la Contessa viene per consolare sua figlia colla lieta nuova che il Conte di Londrona l'ha dimandata in isposa.

MADAMA CAPELLET

— — Una nuova per noi tutti giocondissima ti reco, Giulia mia, ma per te singolarmente gioconda.

GIULIA (*con fretta*)

Ha Romeo ottenuto il suo perdono? — — (*Atterrita*) Ah! quanto debole è la mia testa! — E' Romeo punito?

„ Uno Scrittor francese (*Dict. Encycl.* art. „ *Naïveté*) distingue, siccome pare non sen„ za che sia ciò confermato dall'uso della sua „ lingua, *une naïveté* e *la naïveté* (1). *Une*

(1) *Une naïveté*, secondo la proprietà del linguaggio francese, è una proposizione detta senza circospezione o accorgimento, la quale indichi una disposizione d'animo, che altri di più prudenza si sarebbe di guardato scoprire; una proposizione insomma sincera insieme e

„ *naïveté*, dic'egli, chiamasi un pensiero, „ una scorsa della immaginazione, un senti- „ mento, che malgrado nostro ci sfugge, e

---

stolta. *La naïveté* al contrario non si trova che nei discorsi studiati, ed è quella qualità, per cui lo studio e l'artifizio è sì coperto, che le parole e la disposizione vi sembrano guidate spontaneamente dalla materia, che lo Scrittore ha fra le mani. Questa qualità (chi ben consideri le Opere degli antichi, massime d'*Omero*, di *Cicerone*, di *Virgilio*, e di *Terenzio*) tre proprietà comprende: 1. la *brevità*, per la quale non si vuol intender già l'uso delle parole più corte e delle frasi tronche, ma bensì l'uso di tante parole, quante ne bastino per comunicar nettamente i nostri pensieri. Tale proprietà non ripugna alle oratorie amplificazioni, altro queste non essendo che i diversi aspetti, onde si considera un oggetto; e però per lunghe che sieno, saranno sempre brevemente espresse, quando non abbian parola che non aggiunga un nuovo colore all'espressione. 2. L'*ordine delle idee*, sicchè quelle, che sono le principali, sieno sempre presentate le prime. Quando *Scevola* scoprì a *Porsenna* d'esser Romano, disse: *Romanus sum civis*. (Livio). Gavio anch'egli fitto in croce, gridò: *Civis Romanus sum*. (Cicerone). Entrambi usarono dunque le medesime parole. Ma perchè in ordine differente? Perchè l'uno mette prima in vista il *Romanus*, l'altro il *Civis*? La ragione si è, che importante per l'uno era la qualità di Romano, per l'altro quella di cittadino Romano. 3. La *connession de' pensieri*. In ogni discorso tutt'i pensieri sono concatenati fra loro di maniera però, che uno tra essi è sempre il principale, e gli altri solo accessorj, e quasi rami del tronco. Vedi *Planelli*, *Principj elementari delle Belle-Lettere*.

„ ci può nuocere alcuna volta, un'espressio-
„ ne di vivacità, sconsideratezza, o inespe-
„ rienza de' costumi del Mondo. Di questa
„ sorta è la risposta d'una moglie al mori-
„ bondo marito, che le descriveva la perso-
„ na ch'ella sposar dovrebbe dopo sua mor-
„ te. „ Prendilo, le diceva questi: farai as-
„ sai bene. Ah! soggiunse quella, v'ho già
„ pensato ancor io ".

„ *La naïveté* poi è il linguaggio del bell'
„ ingegno e della semplicità illuminata e ben
„ istrutta. Ella è la pittura la più semplice
„ d'un'idea fina e ingegnosa, il capo d'ope-
„ ra dell'arte per quelli, a cui essa non è
„ naturale ".

Siccome però queste due spezie di *naturalezza* hanno certi caratteri comuni, per non escluderne nessuna di esse converrà stendere alquanto di più la definizione di questa naturalezza. *Quando una cosa indicata, la quale ha o può avere alcune relazioni importanti, vien espressa con un segno semplice, o che la intenzione di colui che parla sia stata di dar ad intendere più di quello che dice, o che l'abbia fatto senza una tale intenzione, in ambedue i casi l'espressione è quella che in francese è chiamata* naïve.

Essendo oramai evidente che in tal caso la

cosa significata è al di sopra del segno, si dovrà ella anche sentire più vivamente; cioè noi conosceremo intuitivamente la cosa indicata; dappoichè abbiamo una cognizione intuitiva di una cosa allor quando noi ci rappresentiamo ciò che è significato più vivamente che il segno. Una tale espressione somministra una cognizione intuitiva e sensibilmente perfetta; quando ci fa osservare tutt'in un tempo una quantità di caratteri; il che è conforme allo scopo delle Belle-Arti; poichè la loro essenza consiste in una rappresentazione sensibilmente perfetta.

Da ciò apparisce la ragione, per cui chiamata abbiamo *naturale* l'espressione semplice e senz'arte del *sublime* di primo genere, perchè i segni sono semplici senza abbellimento; e la cosa significata è grande e di somma importanza.

Però egli è anche certo, che solo allora l'artista servir si può di una siffatta espressione, ossia di tali segni, che sono inferiori alla cosa significata, quando per le circostanze, stato d'animo, e carattere delle persone introdotte si può dar ragione perchè egli piuttosto non abbia scelto cotali segni, che sieno in tutto proporzionati alla cosa significata: Questo si fa ne' seguenti casi: 1. nel *subli-*

me di prima classe, e principalmente nei sentimenti e nelle passioni elevate, siccome abbiamo già di sopra mostrato: 2. nelle pastorali, ed altre simiglianti opere villerecce, dove i personaggi capaci bensì si credono di sentimento e di pensieri, ma non già d'espressioni, di attitudini e di gesti studiati: 3. nelle parole, che mettonsi in bocca a' teneri ed innocenti fanciulli, come al piccolo *Gioadde* nell' *Attalia* di *Racine*, dove questo Principino coll'espressioni più innocenti fa i più acerbi rimproveri alla tirannia; e come ad *Arabella* nella *Miss Sara Sampson* di *Lessing*, dove questa tenera fanciulla parla tutt' amore ed innocenza nel tempo stesso che gli animi di *Mellefonte*, e dell' inumana *Marwood* dilaniati vengono dalle più fiere passioni. Di questa spezie è quel maestrevole passo di *Omero*, quando *Ettore* prende il più tenero congedo da *Andromaca*, per non vederla forse mai più, e il picciol *Astianatte* spaventato dal pennacchio, che su l'elmo dell'Eroe ondeggiar vede, corre frettoloso e piangente a nascondersi tra le braccia della nutrice; 4. ne' poemi di laude o d'ironia per celare il disegno del Poeta, e quindi ottenerlo più sicuramente: e per ultimo 5. nelle commedie ed opere comiche in generale, dove

ve il contrasto del segno colla cosa significata diventar può ridicolo, come nell' addotto passo del *Giorgio Dandino*, e nella *Scuola delle Femmine* del medesimo autore; là dove *Agnese* racconta al sospettoso *Arnolfo* con la sua semplicità tutte le licenze concesse ad *Orazio*, le quali bensì, almeno dal canto di lei, erano innocenti, ma destano nell' animo d' *Arnolfo* la più crudel gelosia.

Gli effetti di una tale *naturalezza* sono uno stupore piacevole, un grado lieve di maraviglia dell' importanza inaspettata, che sotto una esteriore semplicità si stava nascosta. Noi fissiamo volentieri l' attenzion nostra in un cotale oggetto, che ci fa sempre scoprir di più, quanto più in esso ci tratteniamo, che ci attiene più di quello che pareva prometterci. Or se questa importanza interna è un alto grado di perfezione, ne siegue quel sentimento di ribrezzo del *sublime*, che congiunto è però con un lieto sentimento, il quale al riso si accosta; perchè la semplicità del segno forma coll'importanza della cosa significata o delle conseguenze che ne nascono una spezie di contrasto, che muove al riso; e se da più forti sentimenti non vien soppresso, dassi anche a conoscere con un riso effettivo —. Vinto poi dal *sublime* quel che

il contrasto produce, non è più un riso, ma solo il vestigio d'un sogghigno grazioso, che leggermente scorrendo su le labbra va a perdersi in un'alta ammirazione. Questo è sempre il sentimento che abbiamo, quando siamo sorpresi dalla schietta *semplicità* del carattere morale. L'uomo insensibile, che giudica secondo l'apparenza, non vedrà mai senza riso la morale *ingenuità*; poichè non vi vede altro che il contrasto coll'uso del Mondo, il quale gli è ben più noto, e l'assurdo in quella fidanza troppo sicura nell'altrui bontà, che lo provoca a rider alto. Ma l'uomo di cuor sensibile, che più addentro mira, e scorgevi l'interna dignità e magnanimità, onde quell'ignoranza, quella apparente assurdità ne deriva, mentre va movendo le labbra al riso, tutto si sente penetrato il cuore da un ribrezzo, che risolve tosto quel riso in una riflessione piena di meraviglia. L'ingenuità su i lineamenti del viso produce presso a poco il medesimo effetto; nè v'è altra differenza se non che qui il riso darassi a vedere con indizj molto più deboli, poichè il contrasto non è qui tanto palese. Vedelo l'uomo insensibile con occhi del tutto indifferenti, poichè a lui le sembianze, e i lineamenti del volto sembrano nulla significare; e nell'uomo

perspicace l'effetto del contrasto non si mostra, fuorchè in una dolce apertura di labbra, e in un allungamento quasi impercettibile della bocca, ch'è più compiacenza che sorriso.

Se poi l' intrinseco della *naturalezza* è qualche male senza pericolo, una debolezza, un errore, una follia, che non hanno per conseguenza alcuna evidente sciagura; allora ella è soltanto ridicola, e ciò avviene, se colui, che adopra l' espression naturale, ha intenzione di dar più ad intender di quel che dice, ovvero se noi contro l' intenzione sua indoviniamo di più. Nel primo caso ei ci fa ridere; nell'altro egli stesso divien ridicolo. Esempj di ciò sono già stati prodotti in copia, e l'applicazion n' è tanto facile, che meritamente si lascia al Lettore.

Ma se l' intrinseco della *naturalezza* è un attuale pericolo, una disgrazia, che sopravvenga a persona, per la cui sorte siamo interessati; allora quella è tragica; e se il pericolo temesi come una conseguenza di essa, l'effetto è terribile, e reprime ogni sentimento del ridicolo. Un esempio di ciò è quel passo sopra mentovato della Tragedia *Romeo e Giulia*, come altresì quella confessione troppo sincera di *Monima* nel *Mitridate* di *Racine*, allorchè questa Principessa ingannata dal-

lo scaltro *Mitridate* s'induce sconsigliatamente a confessargli la sua intelligenza amorosa; e mentre la va raccontando, con orrore s'avvede che *Mitridate* si scolora ed impallidisce per la smania.

Che se poi il temuto male non è una conseguenza della naturale schiettezza, ma in qualche altra maniera va unito con essa, come il segno colla cosa significata, il sorriso, che nasce dall' osservato contrasto, può stare insieme colle più tragiche sensazioni. *Andromaca*, che sorrider dee dell'innocente timore del piccolo *Astianatte*, tutta è grondante di calde lagrime. Tutta la platea ride dell' innocenza della piccola *Arabella*, senza che quindi scemata venga la tragica sensazione. La compassion nostra divien anzi tanto più viva con questi fanciulli, quanto più danno essi a conoscere colle loro azioni innocenti, che non sentano quella disgrazia, che riguarda loro stessi principalmente. Da ciò apparisce quanto mal fondata sia l'opinione d'alcuni maestri dell' arte, che vogliono sbanditi dalla scena tragica tutti que' sentimenti, che hanno qualche color di ridicolo. Questa materia meriterebbe di essere più ampiamente trattata; ma non appartiene allo scopo, che mi son ora prefisso.

ANALISI
DELLA DISSERTAZIONE
DI
MOSÈ MENDELSSOHN
SOPRA L'EVIDENZA
NELLE SCIENZE METAFISICHE,
CHE HA RIPORTATO IL PREMIO
PROPOSTO
DALLA REALE ACCADEMIA
DELLE SCIENZE E BELLE LETTERE DI PRUSSIA
IL 2 DI GIUGNO M. DCC. LXIII.

INTRODUZIONE.

Se paragoniamo la sorte delle Belle-Lettere e delle Belle-Arti con quella della Filosofia veggiamo da un lato stabili monumenti, su cui la lima del Tempo non ha potere; dall' altro si scorge un ondeggiar perpetuo di sentimenti, un grande avanzo sfasciato di sistemi distrutti da altri sistemi. Gli antichi ci hanno lasciato scritti immortali, pezzi d' Architettura e di Scultura, che sono tuttora riguardati come capi d'opera: i nostri Poeti, i nostri Oratori, i nostri Artisti ristringono la propria loro ambizione a ricopiarli, e son rimasti più tosto inferiori di quel che gli abbiano sorpassati. La gloria d' *Omero* sopravvive ancora a tanti secoli, mentre quella d'

Aristotele, che fu per lungo tempo il dio delle scuole, è ora quasi affatto ecclissata. Non sembra forse che i principj del gusto più sicuri sieno e più invariabili di quelli della ragione? I cambiamenti nondimeno, che ha sofferti la Filosofia, fanno onore allo spirito umano, essendo eglino altrettanti progressi verso la perfezione, essendo altrettante nuove regioni scoperte nell'impero delle verità. Le scienze naturali infatti, che cominciarono con passi deboli e lenti, presentemente hanno fatto un gran cammino. La Fisica perciò degli antichi è divenuta per noi anco più inutile della loro Metafisica.

Non si può dire lo stesso delle Matematiche. La sorte di questa scienza ha qualche cosa, che è a lei tutt'affatto particolare. Quantunque il punto, in cui la veggiamo, sia ad una distanza infinita dalla sua origine, pure non ha sofferto alcuna rivoluzione ne' suoi principj. Gli elementi della Geometria antica son quelli della Geometria moderna: nel dilatare la sua sfera, niente ha perduto di quanto altra volta rinchiudeva in sè stessa, in uno spazio certamente più ristretto, ma tutto già sfavillante dell'intensa luce dell' evidenza.

Si tentò in questo secolo di portare alla

stessa evidenza la Filosofia speculativa; ma il successo non ha corrisposto alle speranze, che s'erano concepite di questa celebre impresa. I Metafisici i più convinti della solidità di loro dottrina costretti sono a convenire, che dessa non va fornita di quella vittoriosa evidenza, che trionfa del nostro intelletto; e le numerose contraddizioni, a cui soggiace, servono a darne una prova la più convincente.

Queste riflessioni conducono il nostro Autore al problema dell'Accademia. Ecco com' ei crede poterlo sciogliere.

La *certezza* d'una proposizione non basta per renderla *evidente*; fa di mestieri in oltre ch'essa possa insinuarsi in modo, che produca una perfetta approvazione, e che il nostro spirito resister non possa agli argomenti che la dimostrano. Le prime nozioni del calcolo differenziale sono tanto sicure, quanto tutto il resto della Geometria; ma esse non sono altrettanto luminose. Questo è precisamente il caso della Metafisica. Le principali verità di questa scienza, capaci della maggiore certezza, possono per una catena non interrotta di ragionamenti essere ricondotte a principj altrettanto incontrastabili, quanto quelli della Matematica; ma non hanno il secondo carat-

tere, quello cioè dell'evidenza, loro mancando quel tratto di luce, che penetra l'intendimento, e non lascia alcun'ombra nello spirito. Ecco quanto s'impegna di provare l'Autore nelle quattro seguenti Sezioni.

SEZIONE I.

SU L'EVIDENZA DEI PRINCIPJ MATEMATICI.

La certezza matematica è fondata sul principio di contraddizione. Per mezzo di questo principio traggonsi dalla nozione della *quantità*, che è il generale oggetto delle Matematiche, tutte le verità, che quella racchiude. Queste verità sono tutte comprese in questa primordiale nozione; e non si potrebbe trarnele fuori, se anteriormente non vi fossero, benchè non vi sieno che in una maniera oscura. L'analisi, che le fa scaturire, serve allo spirito nella stessa foggia che i microscopj all'occhio: nulla vi pone di nuovo, non fa che dare alle nostre nozioni un campo più vasto, in cui discerniamo un'infinità di cose, che dapprima sfuggivano alla nostra vista. In tal guisa *Socrate* faceva partorire gli spiriti. Quello però che 'l greco Filosofo prendeva per un atto di *reminiscenza*, la Filosofia, di cui il nostro Autore adotta le massime,

l'attribuisce allo svolgimento delle nostre oscure idee. Il nostro Autore fa su di ciò ingegnosissime osservazioni. Noi non gli terremo dietro in questa episodica parte, per non dilungarci troppo dal nostro suggetto.

La forza della certezza matematica risulta dunque dall'unione intima e necessaria delle idee, le quali tutte si risolvono nella generale nozione della *quantità*. La Geometria propriamente detta, ha per oggetto la *quantità continua*: L'Arimmetica, la *quantità discreta*; e finalmente la *quantità successiva* somministra la misura del tempo, la quale però non può essere espressa che con quantità simultanee, o arimmetiche, o geometriche.

Le matematiche considerate sotto questo punto di vista ci presentano un fondo inesauribile di scoperte. Giova sòprattutto il riflettere, che rimane una spezie di quantità, che i Geometri non hanno toccate, o delle quali non han dati sino ad ora che superficialissimi abbozzi. Son queste quantità non estese, le cui parti non essendo nè successive, nè coesistenti, le une nelle altre rientrano. A questa classe appartengono i gradi, le intensità, tanto nel fisico, quanto nel morale. Se è stata misurata la forza motrice, la celerità, il calore ec., non si è ciò ottenuto se

non se ne riducendoli a linee e a figure; ma fin qui non abbiamo ancora una misura per estimare il prezzo intrinseco delle cose, la possibilità, la realtà, la bellezza, la perfezione, la chiarezza, la certezza, e così andate dicendo.

Non si potrebbe però negare, che questa teoria non sia per sè stessa possibile. Facendo noi tutto giorno su i gradi delle cose paragoni e rapporti d'approssimazioni, questa naturale Geometria suppone la possibilità d' una Geometria artifiziale e più esatta. E per vero dire i gradi sono quantità, cadono sotto l'oggetto generale delle Matematiche, e capaci divengono della stessa analisi.

Ma la maggiore difficoltà consiste nel determinare i loro limiti. Nell' ordinaria Geometria si discernono facilmente i limiti coll' ajuto de' sensi. Sono questi superficie, linee, punti, in vece che in questo caso essi si sottraggono alla contemplazione, si confondono, e si perdono nelle complicazioni del subbietto: d'altronde tutti i gradi s'appoggiano su quantità, che servon loro di base, e da cui converrebbe astrarre le note distintive e caratteristiche prima di poterne fissare la precisa quantità loro, la qual cosa è del pari difficile. Il nostro Filosofo lo dimostra con un saggio del genere morale, e po-

scia osserva, che l'apprezzamento delle qualità in generale, e delle qualità sensibili in particolare va suggetto a maggiori ostacoli.

Un altro privilegio delle matematiche comuni consiste nell'uso de' segni, che sempre esattamente corrispondono alla natura, o per lo meno all'ordine de' nostri pensieri. In Geometria sono essi la stessa immagine dell' oggetto significato, si compongono, e si scompongono colle nostre nozioni. In Arimmetica e in Algebra non vi sono che i segni i più semplici (ed anche sono in picciol numero), che sieno arbitrarj, e cessano d'essere tali tosto ch'entrano in combinazione: nelle formole e nelle equazioni il tutto è determinato in una maniera proporzionata all'andamento del nostro intelletto; laddove i segni, di cui siamo costretti servirci per le quantità non estese, rimangono sempre arbitrarj, e non possono essere ridotti ad una regola generale. Quindi i Matematici avendo a trattare simili soggetti sono sforzati a ricorrere ai caratteri della Geometria e dell' Algebra, come ben si scorge nella Dinamica, e nelle scienze, che ad essa si riferiscono.

E' d'uopo fare una distinzione tra le matematiche *pure* e le matematiche *miste* o *appli-*

cate. Le prime rinchiudonsi nel mondo intellettuale, e nella region de' possibili. Qui regna il grado più alto di certezza; poichè non sonovi che idee da paragonare, e da dimostrare l'identità delle nozioni derivate colla nozion primitiva. Ma quando questa scienza si trasporta nel mondo reale, ella abbisogna dell' esperienza de' sensi, mancando la quale ogni sua operazione resta sospesa. Avanti di poter applicare, per esempio, i teoremi fondati su le proprietà delle figure rettilinee, è necessario, che i sensi abbiano scoperta al Geometra la reale esistenza di tali figure; imperocchè sino ad ora le sue operazioni erano circoscritte alla semplice possibilità.

Non è già che la Geometria mista perda con ciò di sua evidenza. Quand'anche si accordasse agl' Idealisti, che 'l mondo esteriore è un niente, e che i corpi non sono che fenomeni, ossia apparenze, la Geometria non sarebbe per ciò meno infallibile. Tosto che vi sono fenomeni costanti e regolari, i quali sotto le stesse circostanze presentano sempre lo stesso aspetto, la Geometria vi può applicare il compasso e il calcolo, importandole ben poco che sieno sostanze o modi, e che esistano entro o fuori di lei.

SEZIONE II.

SU L'EVIDENZA

DEI PRINCIPJ METAFISICI.

Le Matematiche sono la scienza delle *quantità*; la Metafisica è quella delle *qualità*, per le quali si debbono intendere que' caratteri interiori, che distinguono ciascuna cosa da tutto quello che non è dessa. Ma non v'è *quantità* senza *qualità*, nè reciprocamente *qualità* senza *quantità*. Imperocchè per una parte quando io dico *più*, o *meno*, intendo necessariamente qualche cosa, della quale questo *più*, o *meno* può essere affermato; e per l'altra ogni *qualità* è rinchiusa in certi limiti, per mezzo de' quali essa è *più* o *meno* quello che è. Da ciò si scorge che queste due scienze si riflettono vicendevolmente la loro luce, e sopra tutto si vede che la Geometria delle *quantità* non estese non può prescindere dai soccorsi della Metafisica.

Siccome avvi una Geometria pura, così evvi una Metafisica pura, la quale unicamente

aggirandosi su le astrazioni non suppone alcuna realtà, e concentrasi nel mondo ideale. Dessa è che produce tutte le nozioni rinchiuse nella nozione feconda della *qualità*. In tal guisa la condotta del Metafisico qui on differisce da quella del Geometra: il suo ndamento è affatto del pari regolare, i suoi rincipj sono altrettanto sicuri, le sue deduioni altrettanto inconcusse.

Non vi regna ciò non ostante la stessa eidenza, perchè non si può rendere questa ertezza metafisica così sensibile allo spirito. a prerogativa, di cui godono intorno a queto le matematiche, non dipende, come si è reduto, dall'essere le figure di Geometria le itture degli oggetti. L'Arimmetica e l'Algera non delineano somiglievoli pitture; ma on sono però d'una minor evidenza. E' fora dunque cercare questo difetto della Metaisica in altre fonti.

Primieramente ella parla una lingua del tuto arbitraria, nella quale nè la natura, nè il omplesso dei segni non hanno nulla di conune colla natura, nè col complesso delle coe significate. In conseguenza di ciò le defizioni s'accumulano, e si moltiplicano all' nfinito. E' d'uopo del maggiore sforzo di pirito per combinare continuamente l'espres-

sione col pensiero; e per poco che a ciò si manchi si corre rischio di smarrirsi in una vana loquacità.

In secondo luogo la natura stessa della *qualità*, che è l'oggetto di questa scienza, produce ostacoli ancor più spaventevoli. I caratteri interni delle cose sono strettamente uniti e come inviluppati gli uni negli altri, e se non si riconoscono tutti, non se ne può riconoscere alcuno con evidenza. Questo è quello che obbliga il Filosofo a guardarsi indietro a ciascun passo che muove, a risalire sino ai primi principj, e a tener dietro a tutti i raggi sparpagliati, che le differenti nozioni si riverberano scambievolmente. Donde ne viene ch'egli trova sempre motivo da rifondere; ed a questa rifusione noi dobbiamo le felici rivoluzioni, che sono avvenute nella Metafisica.

Supponiamo finalmente, che vinto egli abbia tutte queste difficoltà, restagli ancora a dar corpo all'oggetto delle sue contemplazioni; poichè egli non può conchiudere la realtà delle conseguenze che da quello dedusse, se non dopo d'averlo mostrato esistente nell' Universo. Ed è perciò che il suo impegno è assai più penoso di quello del Matematico. Questi s'appoggia in ciò al testimonio de' sen-

si; e punto non curasi della verità o della falsità di tale testimonianza; mentre al contrario il Filosofo dee citare dinanzi il tribunale della ragione i sensi stessi; e lo stesso sentimento interno debbe discernere il vero dal falso; il certo dall'incerto, e separarli di mezzo a tutti i prestigj e a tutte le illusioni che offuscano l'intendimento. Abbastanza comprendesi quanto ciò debba ritardare la convincente persuasione, e indebolire l'evidenza.

La Filosofia speculativa non ha che due vie sicure per passare dal mondo dei possibili al mondo della realtà. Partesi la prima dal sentimento interno, dal quale vengo assicurato che io penso; e quindi conchiudo la certezza della mia esistenza. La seconda è un passaggio immediato dalla possibilità all'essere, che non ha luogo che in un caso unico, che verrà tra poco indicato.

Cartesio fu il primo che aprì queste due vie, essendo noto che avanti di lui la Metafisica reggevasi su le sperienze sensibili, il qual metodo è, secondo il nostro Autore, vizioso, lasciando questa scienza esposta agli attacchi del pirronismo.

Ecco le difficoltà, cui il Metafisico incontra negli stessi subbietti delle sue speculazioni. Ma elleno non sono le sole, scaturendone

altre più considerabili ancora dalla debolezza, e dai vizj del cuore umano.

Il Geometra è sempre indifferente ed imparziale nelle sue ricerche. Che la tangente faccia o no un angolo retto col diametro, è per noi cosa totalmente indifferente, non avendovi noi altro interesse che quello della verità. Il solo nemico, con cui abbiano i Matematici a combattere, è l'ignoranza. La Filosofia al contrario lotta anco contro i pregiudizj. Siccome le sue dottrine influiscono su le nostre opinioni, su la nostra condotta, su la nostra felicità, noi abbiamo deciso quasi prima di farne l'esame. E allorquando la ragione riduce in fumo i nostri chimerici sistemi, i nostri cuori sono troppo induriti, le nostre menti troppo ostinate onde ascoltare le sue lezioni. Pochi trovansi abbastanza coraggiosi e risoluti per fare un generoso taglio su lor medesimi, e per rinunziare alle loro prevenzioni.

Siccome ognuno ha preso il suo partito anticipatamente, così ognuno pensa d'essere in diritto di giudicare. I vocaboli filosofici si presentano sovente nella vita comune, e basta averli uditi o pronunziati un certo numero di volte per credersi iniziati ne' misterj della Filosofia. In materia di Geometria

gl'ignoranti si tacciono e stanno alla decisione de' loro maestri: in tutte le arti, in tutti i mestieri si ricorre ai soli esperti, in vece che sopra argomenti di Metafisica, di Morale, di Politica ciascuno se ne fa giudice, e capricciosamente decide. Questo inconveniente è inevitabile, quando non si volesse inceppare la libertà delle coscienze, ed introdurre il despotismo nella Repubblica delle Lettere: rimedio, che sarebbe peggior del male.

SEZIONE III.

SU L' EVIDENZA DE' PRINCIPJ DELLA TEOLOGIA NATURALE.

Non considerando che in astratto il complesso degli attributi, che costituiscono l' Essenza Divina, apparisce, che tutti questi attributi fondati sono gli uni su gli altri di modo che concedutone un solo, non avvene alcun altro che non possa essere da quello dedotto con una perfetta certezza, e con un' evidenza, che molto s'accosta all' evidenza geometrica.

Ma sotto questo primo aspetto la Teologia naturale non è ancora che una scienza ideale. L'Ateo, che nega l' esistenza di questi attributi e dell'ente che li possiede, è qui nello stesso caso dell' Idealista, che nega la realtà esteriore degli oggetti della Geometria; imperocchè in quanto a quella associazion d' idee, da cui vengono queste cose rappresentate, e l'Ateo e l' Idealista non possono non rimanerne d'accordo. Il Geometra di questo

solo è pago; ma lo Speculatore deve andar più oltre, e gli rimane ancora a fare la più importante cosa, il dimostrare cioè l'attuale esistenza dell'Ente Supremo, la cui idea non contiene che l'esistenza possibile; e questo è il punto, in cui la Metafisica si separa dalla Geometria, e prende un più sublime volo.

Si son vedute nella Sezione precedente due strade, che conducono dall'astrazione alla realtà, ed ambedue ci fan pervenire all'esistenza di Dio, l'una colla dimostrazione a *priori*, l'altra con quella a *posteriori*.

La prima di queste prove è l'argomento di *Cartesio* già conosciuto, ravvalorato poscia da *Leibnitz*. Qui cade, secondo il nostro Autore, l'unico caso, in cui si può inferire l'esistenza dalla semplice possibilità. Propone quest'argomento in due differenti maniere, delle quali noi ci contentiamo di riferire la prima.

Quando una cosa non è, conviene ammettere l'una delle due cose: o è impossibile ch'ella sia, ed in questo caso le proprietà, che devono costituire la sua natura, contrastano l'una con l'altra, e si distruggono reciprocamente: oppure è semplicemente possibile ch'ella sia, e le manca per l'esi-

stenza la determinazione d' una cagione capace di renderla reale: in questo caso la sua realtà punto non è implicata nella sua natura, essendo contingente e dipendente. L' Essere perfettissimo non potrebbe esistere in questa maniera; perchè s'egli fosse dipendente, essere non potrebbe perfettissimo. Egli è dunque affatto necessario o ch' egli esista realmente, o che la nozione della sua natura stessa involga una manifesta contraddizione. Ma perchè questa contraddizione potesse aver luogo, sarebbe d' uopo che alcune delle proprietà, che determinano la sua essenza, infra di loro si distruggessero; vale a dire, che da una fosse negato quello che viene dall'altra affermato. Ma supponendo ogni negazione un difetto, una limitazione, l' assenza di qualche realtà, ne viene che l' idea dell' Ente perfettissimo rinchiude tutte le realtà, proscrive ogni limite, esclude tutt' i difetti. E' dunque contraddittorio, che questa idea possa implicare contraddizione. L' Ente perfettissimo dunque esiste in virtù della sua sola possibilità.

Le riflessioni che seguono versano intorno al principio della *ragione sufficiente*, cui l' Autore si studia di spiegare, di stabilire, e di sottrarre dalla taccia di fatalismo. Noi

evitiamo queste particolarità, onde passare alla seconda prova dell' esistenza di Dio, tratta de questo stesso principio.

Questa prova ha per fondamento un' esperienza, che non può mentire, e che non può essere attaccata dallo scetticismo. Io esisto, e non esisto per me medesimo: la mia esistenza è contingente. Convien dunque, ch' io ne cerchi la ragione fuori di me, e fuori di tutti gli esseri contingenti; vale a dire, che non può trovarsi che nell'esistenza di un ente necessario.

L' esperienza, che forma la base di questa dimostrazione, ne insegna nello stesso tempo quali sieno tra le proprietà delle cose di questo Mondo quelle che dobbiamo attribuire alla Natura divina, e quelle che dobbiamo da essa separare. Siccome quest' esperienza s'appoggia su d' una realtà e sopra il nostro proprio essere, ci autorizza a introdurre nell'essenza di Dio le sole proprietà reali, e bandisce da quest' essenza ogni privazione. Quindi possiamo conchiudere, che l'Ente per eccellenza possiede tutte le qualità positive, che sentiamo in noi stessi, e per la stessa ragione dobbiamo da lui allontanare tutte le qualità sensibili e corporee. L' estensione, il moto, i colori, i suoni, i

nostri corpi stessi non sono niente di reale, non sono che apparenze, che fenomeni, fondati, egli è vero, nell' esistenza reale degli esseri semplici, che compongono la totalità dell'Universo; ma intorno ai quali i limiti del nostro spirito non ci permettono d'acquistare che confuse rappresentazioni ed immagini illusorie.

Termina questa Sezione esaminando le prove meno rigorose dell'esistenza di Dio. Sono elleno tratte dalla bellezza, dall' ordine, che si osserva in grande e in piccolo nel sistema del Mondo visibile, dalle leggi del moto, e dalle cagioni finali. Queste prove non sono dimostrative: benchè abbiano un altissimo grado di verosimiglianza, non è tale però, che possa sottrarci dal dubbio e dalla contraddizione. Contuttociò se esse non valgono a convincere tutti gli spiriti, servono grandemente per le menti già convinte. Fanno elleno gagliarde impressioni sul cuore, accendono l'amore, eccitano l'ammirazione e'l rispetto dovuto all'Autore delle cose.

E' d'uopo soltanto badar bene di non ispogliarle della loro energia coll' usarne sconsigliatamente, e col farne false applicazioni; dal che avviene che più non sono che prove

di nostra ignoranza. Infatti per questa ragione la Religione Pagana, che riempiva di divinità tutti gli spazj del Mondo, e che nel soffiar di un zefiro, nel mormorio dell'acque, ne' menomi accidenti della vita umana ricorreva tosto all' azione immediata d' un poter supremo ed invisibile, s' espose alla derisione degli Epicurei:

Quorum operum causas nulla ratione videre
Possunt, hæc fieri divino numine rentur,

SEZIONE IV.

SU L' EVIDENZA DEI PRINCIPJ DELLA MORALE.

Avvi una Morale speculativa e una Morale pratica. La prima ricerca le regole generali de' nostri doveri; la seconda gli applica alle circostanze particolari.

Se avvi per tutti gli uomini una ragion comune, che prende ad esaminare le loro azioni, sonovi dunque doveri comuni; e le massime, che manifestano questi doveri, forman le leggi della Natura.

Per rintracciare il principio più universale di queste leggi basta stabilire il punto di unione ove terminano tutte le nostre azioni, le nostre inclinazioni e i nostri desiderj. Troverassi, che tutte incontrastabilmente tendono alla felicità o alla perfezione del nostro essere. A questo scopo mirano egualmente il delitto e la virtù: il maggior degli scellerati si propone questo fine al pari del più onest' uomo. Non consiste la differenza che nel

solo esito, il quale dipende dalla scelta de' mezzi. Se il primo s'inganna e si perde, egli è perchè prende il falso bene pel bene verace, e l'apparenza della perfezione per la perfezione medesima.

Procacciate a voi stesso e agli altri uomini tutta quella perfezione, che è in vostro potere: quest'è la prima legge, la massima fondamentale del codice naturale, donde derivano tutti i nostri doveri verso Dio, verso il prossimo, e verso noi medesimi.

Si può provare tutto questo anche colla natura della libertà umana. Un essere libero non può determinarsi che per motivi, e questi motivi sono una perfezione ch' egli vede, o che crede vedere nell'oggetto ch' ei sceglie. La obbligazione non è che una necessità morale di operare secondo i migliori motivi. Quindi ogni essere libero è tenuto dirigere la sua condotta alla maggior perfezione dell' Universo, la quale fra tutti i motivi è il più nobile e il più eccellente.

Questa legge finalmente conviene colla Volontà Divina e collo scopo della Creazione. La Suprema Intelligenza non fa se non ciò che vi ha di migliore, e si propone sempre per mira la maggior perfezione della sua opera; il che manifestamente prova, ch' ella

vuole, che le intelligenze create si conformino ai suoi disegni, e concorrano all'esecuzione di questo sì magnifico piano. Questa obbligazione è tanto più urgente, in quanto che non è fondata sopra un potere arbitrario, nè sul diritto di proprietà, ma su d'una Sapienza, che non mai s'allontana dalle regole eterne della perfezione, e che senza incatenarci con un fisico timore vuole obbligarci in una maniera conforme alla nostra natura; poichè le pene stesse e le ricompense, che sono la sanzion della legge naturale, non sono che motivi.

Dopo avere collo stesso principio sviluppate le prime nozioni del Diritto Naturale e i doveri della Giustizia distributiva, il nostro Autore conchiude, che la teoria della Morale è rigorosamente e matematicamente dimostrabile, ma non concede ad essa la evidenza geometrica; primieramente perchè nessuna parte di Filosofia potrebbe aspirare a questa evidenza; in secondo luogo perchè la Morale essendo fondata su la Metafisica, non può essere più evidente che la scienza, che le serve di base, e perchè al contrario la luce, ch' ella riceve da questa, deve necessariamente diminuirsi nel suo passaggio.

I precetti universali della Morale pratica

fintantochè si limitano a regolare i sentimenti e le affezioni della nostr' anima, riconoscono una certezza la più completa e la più convincente. Tali sono le seguenti massime: *Amate la virtù: assoggettate le vostre passioni all' impero della ragione*, e tutte le altre, che a queste si assomigliano.

Non si può dire lo stesso di que' precetti particolari, che suppongono un caso dato, e si riferiscono alle diverse circostanze, in cui noi ci troviamo; circostanze, che sovente sono complicatissime e capaci di variazione al menomo accidente. Qui la certezza decresce, ed a misura che le circostanze dividonsi e suddividonsi, essa discende per tutti i gradi delle probabilità.

In tali incontri non si può regolare la sua condotta sopra un principio infallibile. Di rado si ha il potere, ed anche più di rado il comodo d' entrare in lunghe discussioni, ed ascendere sino alle prime sorgenti de' proprj doveri. Sarebbe anzi un trascurare gli stessi nostri doveri, se volessimo ragionare e dimostrare quando è d'uopo l'operare.

Quale dunque esser debbe in questo caso la nostra guida? E' la coscienza, quel sentimento interno, quello spiritual criterio discernitore, che ci offre una veduta immedia-

ta della verità morale, e ci porta di primo slancio alla meta, ove la ragione non può arrivare che per lente gradazioni. Appellasi questo l'assenso del cuore, come il convincimento vien detto l'assenso dello spirito; e non convien credere, ch'egli sia vago e indeterminato. Egli opera giusta i principj immutabili, che l'uso ci ha renduti familiari, e che sonosi per così dire convertiti in nostra sostanza. Senza questo assenso la scienza de' costumi non è che una scienza morta, una sterile teoria. Desso fa germogliare e fruttificare i semi della virtù. Da questa sorgente veggiamo scaturire tutte le belle e grandi azioni.

La Morale ci somministra i mezzi di mantenere una felice armonia tra questo senso interno e la ragione, e di sottomettere loro le facoltà inferiori. Consistono questi mezzi nell' accumulare nel nostro spirito tutti que' motivi, che ne ponno indurre alla virtù, nel meditarli incessantemente, nell' unirvi il sentimento piacevole, ornandoli de' vezzi delle Belle-Arti, e nel proporci l' imitazione dei migliori esempj ed i più perfetti modelli.

Ajuti son questi, di cui sembra essere bisognosa l' umana debolezza. Se avvi qualche

genio abbastanza favoreggiato dal Cielo per godere d' una tal estensione e d' una tale acutezza d'intellettuale discernimento, onde abbracciare a prima vista tutto il sistema de' costumi, e penetrarlo sino agli ultimi suoi recessi, egli solo può prescindere da questi soccorsi, e il puro entusiasmo sentire della ragione. Ma sarebbe una Fenice, che sol rade volte si lascia vedere, e che forse non è mai comparsa ne' campi della Filosofia.

Tali sono le idee del nostro Autore sul problema dell' Accademia. Riguardo al metodo de' Geometri applicato alla Metafisica, egli avea dapprincipio disegno di farne un argomento separato; ma crede, che i suoi sentimenti su tale oggetto abbastanza appajano nel corso della sua Opera. La Geometria non deve i suoi trionfi a questo metodo, e d' altra parte per l' abuso, che i Metafisici ne hanno fatto, altro non han conseguito che beffe e derisione.

Credo di aver fedelmente soddisfatto all' uffizio di compilatore, e d' aver data una giusta idea delle cose; ma non ho potuto far conoscere lo stile di questa Dissertazione, che è elegantissimo, e che palesa uno de' più eccellenti Scrittori della Germania.

FINE.

INDICE.

TOMO I.

Memorie intorno alla Vita e agli Studj di Mosè Mendelssohn. Pag. 3
Lettere intorno alle Sensazioni. 83
Ricerche intorno i sentimenti morali. 193

TOMO II.

Principj generali delle Belle Lettere e delle Belle Arti. 3
Del Sublime e del Naturale nelle Belle Lettere. 61
Analisi della Dissertazione di Mosè Mendelssohn sopra l'evidenza nelle Scienze Metafisiche. 149

A01 · 1453286